

Ces eaux que l'on dit dormantes

Ces eaux que l'on dit dormantes

Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques
dans la littérature francophone décadente et symboliste
à l'aide des Humanités numériques

Caterina da Lisca

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2014

CODIRECTORA

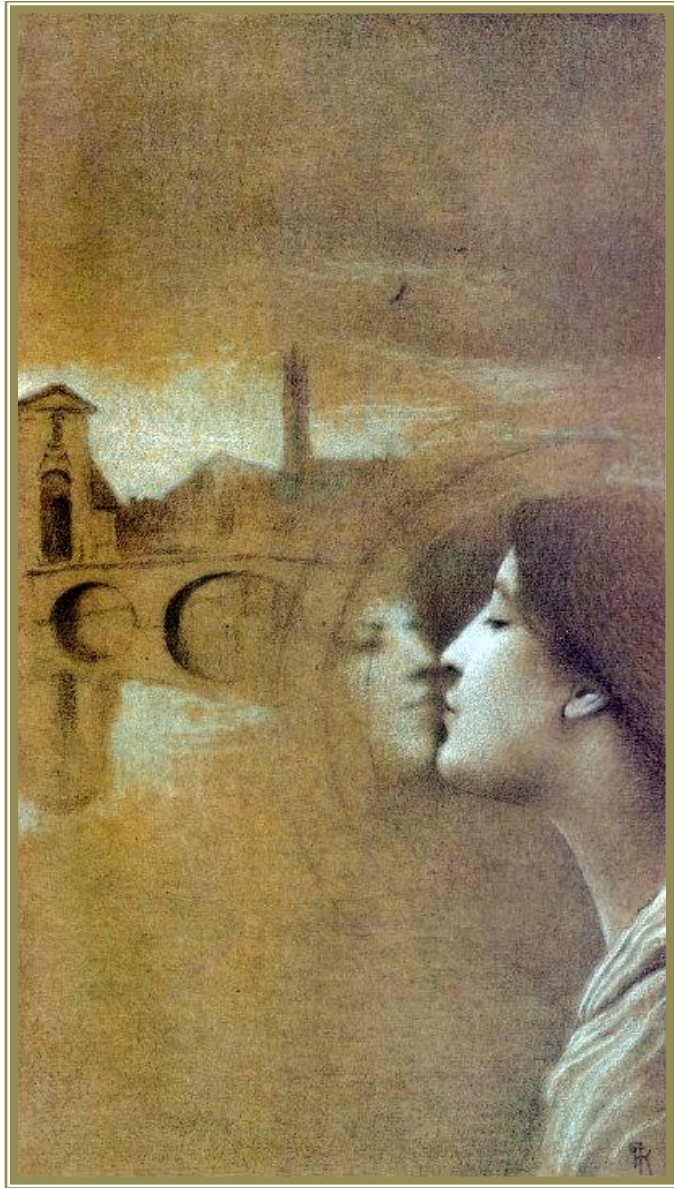
Dra. Montserrat Cots Vicente • Universitat Pompeu Fabra

CODIRECTOR

Dr. Paul Aron • Université Libre de Bruxelles

DEPARTAMENT D'HUMANITATS





Fernand KHNOPFF

Avec Grégoire Le Roy. Mon cœur pleure d'autrefois (1889)

Crayon, crayon de couleur et craie blanche sur papier gris-bleu, 25,5 x 14,5 cm.

The Hearn Family Trust, New York

Ici toute une vie invisible est enclose
Qui n'a laissé voir d'elle et d'un muet tourment
Que ce que laisse voir une eau d'aspect dormant
Où la lune mélancoliquement se pose.

L'eau songe; elle miroite; et l'on dirait un ciel,
Tant elle s'orne d'étoiles silencieuses.
O leurre de ce miroir artificiel!
Apparence ! Sérénités fallacieuses!

Sous la blanche surface immobile, cette eau
Souffre; d'anciens chagrins la font glacée et noire;
Qu'on imagine, sous de l'herbe, un vieux tombeau
De qui le mort, mal mort, garderait la mémoire.

O mémoire, par qui même les clairs instants
Sont douloureux et comme assombris d'une vase;
L'eau se dore de ciel; le chœur des roseaux jase;
Mais le manque de joie a duré trop longtemps.

Et cette eau qu'est mon âme, en vain pacifiée,
Frémit d'une douleur qu'on dirait un secret,
Voix suprême d'une race qui disparaît,
Et plainte, au fond de l'eau, d'une cloche noyée!

Georges RODENBACH, « Epilogue »
Les vies encloses (1896)

Résumé

Notre thèse se propose d'inventorier les thèmes qui découlent du motif des « eaux dormantes » –motif qui est un des traits caractéristiques de la littérature francophone décadente et symboliste (1860-1910)– dans une perspective résolument comparatiste et à l'aide des humanités numériques. Il s'agit d'une étude thématique fort instructive qui embrasse plusieurs aires culturelles et qui voudrait ouvrir un dialogue entre les chercheurs d'autres disciplines traditionnelles (telles que la mythocritique, les études de l'intertextualité, les études de l'imaginaire, l'histoire littéraire) et les théoriciens des plus récentes humanités numériques, au bénéfice de leur complémentarité.

Ainsi, le présent travail explore de façon systématique la réécriture des mythes, des personnages, des cosmogonies et des paysages aquatiques qui s'inscrivent dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec un regard particulier sur les œuvres des symbolistes belges : Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren et Max Waller.

En plus de revenir sur une période profusément analysée avec une nouvelle disposition d'esprit et d'après une comparaison différentielle, notre travail constitue une tentative de repenser l'histoire littéraire. Il s'agit d'un « parcours » nourri d'extraits d'œuvres, accompagné d'une réflexion théorique et empirique sur les applications possibles de l'informatique dans les études littéraires des corpus numérisés.

Resum

The purpose of this essay is to make an inventory of themes originated by the literary concept of 'still waters', a characteristic feature of Decadentism and Symbolism (1860-1910). By exploring several cultural areas, our aim is to analyze such themes from a comparative perspective and by means of Digital Humanities. The result tries to be a complete and informative topical study, attempting to start a dialogue between researchers from traditional disciplines (such as myth criticism, intertextual studies, studies of the imagination, literary history) and theorists of the fairly recent field of Digital Humanities, to the benefit of their complementarity.

We systematically explore the rewriting of myths, characters, cosmologies and waterscapes that emerged in France and Belgium in the second half of the nineteenth century, with a particular focus on Belgian authors : Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren and Max Waller.

In addition to rethinking, with a new mindset, about a profusely analyzed period, we also attempt to develop a different view on the history of literature and its paradigms. This study includes many extracts of literary works, together with a theoretical and empirical cogitation of potential computer applications in the literary studying of digitalized works.

Remerciements

J'aimerais exprimer ma plus profonde reconnaissance à Mme. Montserrat Cots qui a co-dirigé mon travail, m'a orientée et m'a soutenu pendant ce long marathon. Elle a guidé mes premiers pas dans la recherche depuis mon D.E.A. avec passion et patience. J'ai trouvé auprès d'elle une écoute attentive et une grande générosité d'esprit. Elle a marché à mes côtés pour me donner du courage quand j'étais sans forces et pour me donner de l'eau quand ma bouche était sèche.

Ma gratitude et ma vive reconnaissance va également à mon co-directeur de thèse, Mr. Paul Aron, Directeur de recherches FNRS et Professeur d'histoire de la littérature française à l'Université Libre de Bruxelles, qui m'a accordé sa confiance et m'a conseillé pendant ces années. Je lui dois mon grand amour pour la littérature belge francophone.

Je remercie tout particulièrement Luc Wanlin, Ingénieur informatique aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles, ainsi que toute l'équipe des bibliothécaires et le directeur Mr. Marc Quagebeur. Ils m'ont réservé toujours un chaleureux accueil ; leur professionnalisme et sympathie ont été des moteurs pour le bon déroulement de ce travail.

Je tiens également à souligner la gentillesse d'Aitor Canal Cases et Ramon Maseda Puga, les techniciens en informatique à la Factoria de l'Universitat Pompeu Fabra, ainsi que l'amabilité et la promptitude avec lesquelles Marc Esteve Crespo, Ingénieur informatique, m'a efficacement aidée dans la phase finale du travail. Sans lui la troisième partie n'aurait pas été possible.

Ma sincère gratitude envers tous les professeurs qui se sont succédé tout au long de mon éducation, jusqu'à Mr. Jean Robaey, Professeur de littérature française à l'Università degli Studi di Ferrara qui a dirigé mon mémoire de fin d'étude pour l'obtention de ma maîtrise.

Un énorme merci à l'ensemble des membres du jury et à tous ceux qui ont aimablement relu mon travail, tout particulièrement Mme Chantal Delmas qui a revu et corrigé le manuscrit final.

Ces années universitaires, m'ont permis de faire des rencontres très enrichissantes et des amitiés durables. Je tiens donc à remercier ici les collègues avec qui j'ai partagé les joies et les peines, les piètres repas et les nuits interminables dans la salle des

doctorants de l'Universitat Pompeu Fabra : Joan A., Laura C., Cristina O., Giuliana, Jesús B., Rodrigo E., Nicole S., Antonio R., Ana María E., Giovanni et Ernesto V.

Un grand merci également au secrétariat du Département :
À Angels Bertran Ambròs et Maite Sastre Alsina.

Il me reste la tâche agréable de remercier chaleureusement les amis pour leur constante bonne humeur, leur support physique et moral : Amaiur F., Irene, C., Marta N., Esther M., Anna B., Sarah P., Sara M., Sarah K., Melina P., Andrea T., Francisco S., Alex F., Carol P., Iraklis K., Montse T., Jordi F., Jorge M., Virginia T., Elisabetta D., Giulia C., Emma W., Elena M., Simone D., Alice G., Carla L., Silvia, Vittoria M., Annafré, Eleonora B., Angela L., Ricardo R., Marc C., Imma V., Marco S., Gabo C., Rachele S., Martina G., Régis L., Fabrizio R., Nadia B., Nicolas H., Paola di R., Maria Chiara G., Esther M., Esther P., Joana S., Cristy C., Mariela O. et Alfredo L.

Je finirai ces remerciements par mes proches. Je remercie infiniment ma grand-mère, mes parents Silvana et Umberto, mes frères Alessandro et Rossella, Susanna et le petit Luigi Leonardo, qui m'ont toujours laissée libre dans mes choix et qui n'ont jamais cessé de croire en moi.

Ce livre appartient à tous ceux qui ont patiemment attendu le « grand final » avec moi.

Table de matières

	Pag.
Résumé.....	i
Remerciements.....	ii
Introduction.....	1

Première partie

THÉMATOLOGIE, MYTHOCRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE À L'ÈRE DES HUMANITÉS NUMÉRIQUES

1. Thèmes, mythes, personnages et paysages aquatiques.....	33
1.1. Actualité et interdisciplinarité des études thématiques.....	34
1.1.1. Frontières et contradictions de la discipline.....	38
1.2. Les eaux dormantes : un motif mythique.....	49
1.2.1. Approche aux mythes fondateurs.....	54
1.2.2. Cosmogonies des origines et <i>Dieux antiques</i>	60
1.2.2.1. L'influence du <i>Primitivisme</i> flamand.....	69
1.3. La matière liquide et l'imaginaire.....	73
1.3.1. Âme du paysage et paysage de l'âme.....	77
1.3.1.1. La conscience du paysage.....	79
1.3.2. Paysage intime, paysage imagé.....	81
2. Convergence : motif et histoire littéraire.....	91
2.1. Les avatars du motif au XIX ^e siècle.....	99
2.2. Paysages aquatiques décadents et symbolistes.....	123
2.2.1. Originalité des paysages de l'âme belges.....	147
2.3. Thématologie et questionnement du statut générique.....	163
2.3.1. Perméabilité des genres et fusion des arts.....	165

Deuxième partie
PERSONNAGES FEMININS, MYTHES,
COSMOGONIES ET PAYSAGES AQUATIQUES

3. Pléiade de personnages, mythes et figures aquatiques.....	179
3.1. Formes de l'eau, matrices de l'art.....	181
3.1.1. L'eau magique et la femme-fée.....	189
3.1.2. La reine dans le château.....	192
3.1.3. De la femme folle et fatale au monstre.....	199
3.1.4. L'androgynie liquide.....	205
3.1.5. La dormeuse et la femme morte.....	209
3.1.6. Ophélie et la chevelure flottante.....	213
3.2. Femmes mythologiques.....	224
3.2.1. Vénus ou le principe de l'auto génération.....	225
3.2.2. Salomé et Hérodiade, une seule pécheresse.....	229
3.2.3. Mélusine : l'imagination amphibie.....	231
3.2.4. Nympe Léda - cygne Jupiter.....	233
3.3. Narcisse ou le miroir de l'âme.....	238
3.3.1. L'Œil aquatique.....	244
3.3.2. Aquarium mental, psyché liquide.....	247
3.3.3. Fenêtres-yeux.....	252
3.3.4. Les larmes de l'âme.....	256
3.4. Créatures et animaux aquatiques.....	260
3.4.1. Génies des eaux.....	262
3.4.2. Cygnes poètes.....	266
4. Cosmogonies et paysages liquides.....	273
4.1. L'eau et l'air.....	276
4.1.1. Des lunes et des soleils aquatiques.....	279
4.1.2. Pluies et neiges mélancoliques.....	287
4.1.3. Brouillards, fumées ou voiles de l'âme ?.....	291
4.2. L'eau et la terre.....	294
4.2.1. Vase, paludes et création artistique.....	296

4.2.2. Des lacs aux étangs.....	299
4.2.3. Les canaux serpentants.....	304
4.2.4. Le labyrinthe aquatique de la ville.....	308
4.3. L'eau et le feu.....	314
4.4. Les couleurs de l'eau.....	318
4.4.1. Blanc et noir.....	322
4.4.2. Or et azur.....	326

Troisième partie

LE SYMBOLISME BELGE NUMÉRISÉ

5. Valorisation du corpus littéraire numérisé.....	331
5.1. Analyse lexico-thématique et technologies digitales.....	332
5.2. Le corpus numérique comme objet d'étude.....	335
5.3. Indice et fréquences de thèmes.....	337
5.3.1. Analyse des occurrences.....	338
6. Patrimoine des AML au prisme du numérique.....	362
6.1. Des sources et des sites savants connectés.....	362
6.2. Réseaux des archives et métadonnées.....	364
6.3. Faut-il un portail sur le symbolisme ?.....	367
Conclusions.....	373
Bibliographie.....	389

Introduction

Tout au long de l'histoire littéraire certaines représentations aquatiques se répètent avec une telle insistance qu'elles semblent remonter à la surface presque spontanément. Ainsi, pouvons-nous saisir des thèmes, personnages, mythes ou paysages aquatiques précis qui se manifestent depuis l'antiquité mais dont les réécritures et les significations changent selon l'époque. Entre le XVI^e et le XIX^e siècle, l'eau littéraire subit une progressive transformation : à l'origine « utile » ou simple cadre de l'action, elle se transformera plus tard en eau esthétique et pittoresque, tout en réaffirmant plus d'autonomie. Pendant le romantisme, les eaux « oniriques » des lacs, des rivières, des mers et des océans acquièrent de nouvelles significations associées à l'imaginaire contemplatif et à la force de la Nature. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elles consolident leur présence au sein de la production artistique en ouvrant de nouveaux horizons vers l'inconscient, l'imagination créatrice, l'activité onirique et la force dominante de l'homme sur son environnement. Cela aura un impact énorme dans la production de l'avant-garde et le reste du XX^e siècle en Europe, en Russie et même aux Amériques, « Toute l'époque a parlé symboliste » (Cassou, 1979: 8).

Nous aurons l'occasion de corroborer que dans les milieux décadents et symbolistes ce sont surtout les femmes aquatiques d'inspiration mythique, les cosmogonies, et les eaux « dormantes » (des paludes, des canaux immobiles, des étangs des bordelais, des territoires brumeux et marécageux) qui commencent à inonder les lettres françaises, et plus spécifiquement les belges francophones, pour dessiner les paysages de l'âme et réécrire des anciennes mythologies. La femme est le point de départ d'un voyage mystérieux qui va du monde réel à la mise en place d'un idéal, et de l'univers mythique à la figuration des rêves.

Une lecture attentive des fictions produites à l'époque fin-de siècle nous apprendra que « les mythes sont au cœur de l'imaginaire symboliste » (Aron & Bertrand, 2011: 73) et que les symbolistes descendent aux sources du mythe en avouant la prédominance du rêve sur le réel. Ainsi, les écrivains se livrent aux appels « de légendes, de songe, de fantaisie dont ils avaient la notion depuis les œuvres étrangères d'un Poe ou d'un Heine », (Kahn, 1977: 67). Bien qu'ils soient surtout des personnages, ces mythes convergent

avec les tropes aquatiques et les images oniriques à tel point qu'une analyse séparée court le risque de perdre du sens.

Il existe pas mal d'études monographiques sur la symbolique de l'eau, mais il n'y a pas une analyse globale qui observe sa présence et son développement sous les formes intertextuelle –telle que la définit Genette dans son *Introduction à l'architexte*¹–, hypertextuelle –appliquée au *World Wide Web*–, et interdisciplinaire dans le contexte du XIX^e siècle, avec une attention particulière pour les apports des lettres belges. Envisager la reprise du motif aquatique au fil d'œuvres de différents genres ou auteurs, de divers mouvements ou géographies, répertorier ses occurrences et ses variations ainsi que procéder à une mise en perspective diachronique, n'est pas un travail de comparaison réductif ou simplement relationnel mais une tâche complexe. Pour articuler un discours non-fragmentaire et envisager les enjeux des réécritures il nous faut avant tout des outils méthodologiques interdisciplinaires et un critère rigoureux pour la délimitation du corpus ; c'est pourquoi une démarche scientifique empruntée aux nouvelles technologies est souhaitée.

Pour parvenir à notre objectif nous recourrons aussi à l'aide des humanités numériques. A présent, ces dernières nous offrent d'autres moyens que le support imprimé pour l'étude du littéraire, comme par exemple l'organisation des publications dans des bases de données ou de métadonnées, l'emploi de la lexicométrie, la construction d'hypertextes *ad hoc* ou de plateformes de consultation. Nonobstant il faut souligner que la présence de l'outil informatique n'est pas constitutif, en soi, d'une discipline. Une fois inventoriés les thèmes ci-dessous mentionnés, nous nous proposons d'examiner quelques applications et les répercussions du numérique dans les études comparatives.

La richesse de thèmes au sein des lettres belges nous a fait supposer que le motif des eaux « dormantes » est bien plus qu'une singularité du territoire nordique : il est un trait distinctif du mouvement symboliste qui revient vers les anciennes mythologies pour questionner la nature du monde et la nature de l'âme. Ainsi, d'une part, nous assistons à la reprise massive des divinités antiques et des créatures légendaires qui peuplent les eaux; de l'autre, nous voyons s'imposer la figure du poète rêveur qui, près des surfaces

¹ « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». GENETTE, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, p. 87.

calmes, plonge dans les profondeurs de son âme tout en la rendant tangible à travers des paysages nouveaux.

Du point de vue quantitatif, nous allons établir une liste de sources primaires et secondaires, ainsi qu'une série de nœuds sémantiques (ensemble de thèmes aquatiques) lisibles au format papier et numérique. Les sources secondaires (textes canoniques du XVIII^e et du XIX^e siècle) nous serviront pour rendre compte de l'évolution subie des principales représentations de l'eau. En ce qui concerne les sources primaires nous avons choisi de considérer d'abord les ouvrages qui ont été publiés en Belgique entre 1880 et 1910 et qui sont testables sous forme informatisée.

Pas mal de documents que nous citons sont disponibles en ligne sous différents formats² et accessibles sur les sites de la Bibliothèque numérique *Gallica* (BNF) et le site institutionnel des Archives et Musée de la littérature de Bruxelles (AML)³, mais cela n'est qu'une prémisse. Le contexte informatique nous ouvre la porte au potentiel herméneutique de l'expérience littéraire et à de nouvelles lectures. Il nous permet d'établir, par exemple, un critère pour le téléchargement et le traitement des documents restés inédits, des publications jamais rééditées ou le recodage des corpus déjà accessibles en ligne. Cependant, la visualisation en ligne des documents scannés n'est pas suffisante. Il nous faut travailler en relation étroite avec les informaticiens dans le but de trouver des outils spécifiques pour l'analyse des textes numérisés (Warwick, 2012 et Hayles, 2012). À l'égard des ouvrages français il existe, par exemple, *La Banque de Données d'Histoire Littéraire* (BDHL)⁴ qui nous permet d'interroger des textes cités dans notre thèse; malheureusement, la majorité des œuvres et des auteurs belges francophones qui nous intéressent ne sont pas là. À partir de cette problématisation, nous allons établir d'abord un corpus primaire (voir la Table de matières) sur lequel nous appliquons une méthode

² PDF, Plain text, DAISY, ePub, DjVu, Mobi ou Kindle. Pour les documents restés inédits jusqu'au présent (comme correspondance, dessins, cahiers, etc.) il existe la possibilité de les codifier dans le format TEI-XML, un format corroboré par Leo Jansen, Hans Luijten et Nienke Bakker au sujet des [Lettres de Vincent Van Gogh](#).

³ Grâce au support financier du Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines de la Communauté française, adopté par la Fédération Wallonie-Bruxelles en octobre 2007, le site des AML compte avec les fichiers numérisés d'auteurs libres de droits. Le [Projet Pep's](#) est un plan de numérisation qui vise à préserver les fonds et collections culturels conservés dans les musées, les centres d'archives, les bibliothèques et les institutions audiovisuelles.

⁴ La [BDHL](#) est en ligne.

digitale centrée sur l'indexation, le calcul des occurrences et la vérification des preuves qui aboutira à une visualisation graphique des thèmes. Cette pratique se nourrit des ouvrages numérisés et disponibles sur le site des AML; les publications qui nous intéressaient et qui n'étaient pas dans le serveur ont été ajoutées par les informaticiens. Nous avancerons l'hypothèse et l'utilité de la création d'un portail web qui réunisse des mythes et paysages aquatiques de l'époque fin-de-siècle. Somme toute, notre travail a pour ambition de contribuer à la diffusion des textes moins connus du symbolisme belge francophone tout en proposant un parcours littéraire nouveau, volontiers erratique, celui des « eaux dormantes ».

Au sein des études comparatistes, l'indexation, l'observation des fréquences lexiques, la confrontation transversale des thèmes est une démarche en vogue parmi les chercheurs universitaires, comme nous le montre un article récent de Dora Ocsovai. Tout en se focalisant sur l'étude des eaux romantiques, Ocsovai compte par exemple la totalité des expressions relatives à l'eau dans *La Nouvelle Héloïse* (94 mentions) et *Paul et Virginie* (144) afin de comparer les ouvrages de Rousseau et Bernardin de Saint Pierre selon une perspective originelle (Dora Ocsovai, 2010). De son côté, Philippe Hamon traite dans l'article *Du parapluie*, le rôle que joue la pluie dans le roman français au XIX^e siècle (Hamon, 2007). Il relève peu d'occurrences du mot dans l'ensemble des ouvrages de *La comédie humaine* (123) et il observe comment le thème devient de plus en plus commun au sein de l'esthétique romantique et symboliste par la plume de Céard (*Une belle journée*, 1881), Maupassant (*Une vie*, 1883) ou Verlaine (*Romances sans paroles*, 1874).

Du point de vue qualitatif, il faut considérer que les eaux se sont enrichies progressivement de significations et qu'elles ont développé toute une constellation de thèmes et de tropes annexes (souvent associés aux différents types de base ou états de l'élément) susceptibles d'être analysés selon différentes disciplines traditionnelles.

Nous venons de voir comment la pluie littéraire peut transcrire une réalité météorologique et des faits historiques mais elle peut aussi métaphoriser un état intérieur et créer un lien avec le paysage extérieur ; déjà chez Balzac nous retrouvons « des pensées trempées de mélancolie tombèrent sur mon cœur comme une pluie fine et grise » (*Le lys dans la vallée*, 1836). À l'eau-pluie, l'eau-

neige, l'eau-glace, l'eau-brouillard, l'eau-fleuve, l'eau-étang font écho des représentations artistiques qui nous renseignent sur la sensibilité de l'écrivain en même temps que sur les imaginaires sociaux et même mythologiques. Dans un article intitulé *Le temps qu'il fait: petite météorologie littéraire* (2009), Paul Aron nous parle par exemple de l'imaginaire du climat des écrivains belges francophones évident dans les contes de fées et les peintures flamandes :

Les uns rappellent le souvenir des hivers glacés où la famille recroquevillée autour du foyer aimait entendre des récits fantastiques. Les autres montrent notamment les scènes de patinage, les « jeux d'hiver », dont Bruegel ou Van Ostade ont transmis le souvenir.

Dans *Les patins de la Reine de Hollande* (1901), un très beau conte fantastique hélas jamais réédité, Eugène Demolder a su fusionner le motif archétypal de la fin de l'enfance d'une jeune fille avec les légendes flamandes. Lorsqu'elles sortent du château où elles étaient jusqu'alors confinées, la jeune princesse et sa nourrice vont devoir affronter les tentations du diable. La rigueur de l'hiver prend alors une dimension mythique :

« - C'est qu'il gèle fort, murmura la nourrice. L'Escaut est arrêté.

- Comme mon sang dans mes veines, répondit la fille des comtes » (Aron, 2009: 3).

Notre but est avant tout d'identifier la mutation du motif aquatique qui puise aux sources romantiques et se prolonge jusqu'au tournant du siècle. Le réseau d'échos et de multiples croisements sémantiques qui en découle semble constituer la base d'un processus d'élaboration mythique que nous allons examiner et systématiser dans la présente étude. En plus, se pencher sur les mutations des images liquides mobilisées dans les œuvres littéraires, c'est aussi apprendre à connaître l'évolution de la culture et de la société humaine.

En réponse aux dogmes du positivisme scientifique, aux idéologies insatisfaisantes, aux valeurs traditionnelles obsolètes qui dominent le XIX^e siècle et au moment où la confiance dans les systèmes et les institutions vient à manquer, la littérature intervient de forme prépondérante. La reprise des déesses antiques, pour en citer qu'un exemple, est aussi bien une tentation de la recherche de l'idéal qu'une tentative d'évasion de ce monde amer, source de la douleur et du « je » lyrique. Écrivains et artistes réagissent en cherchant à mettre au point de nouvelles idéologies par le recours à la mythologie et aux récits des origines. Grâce à la plasticité et à la

malléabilité qui les caractérisent, ce type de récits liés à la condition humaine et à l'expérience tragique des limites permet de porter un regard critique sur les réalités culturelles et politiques modernes aussi bien qu'étendre le connaissable aux extrêmes limites de l'être :

le poète symboliste retrouve dans la Fable ancienne l'éternel mystère incarné. Il utilise à sa manière ces symboles consacrés. [...] Lui, les sent vifs et frémissants et ne les touche qu'avec respect, puisqu'ils contiennent le secret dernier des choses. Il les emplit de son rêve, il les modifie suivant son rêve, et s'il les transforme, c'est dans le sens d'une vérité plus profonde. Il les enrichit de ce qu'il aperçoit lui-même de plus complexe et de plus varié dans l'essence intime de ce qui est. Il invente à son tour de semblables mythologies (Beaunier, 1902: 22).

En plus d'exprimer la complexité d'un monde en ébullition, le mythe littéraire est infiniment extensible au gré d'imaginaires cumulatifs. Ça n'étonne donc pas si même les avant-gardes contribuent à l'irradiation du processus de mythification que nous allons repérer dans les figures aquatiques fin-de-siècle. Dépouillée depuis longtemps du substrat religieux au sens strict et privé de l'aspect fabuleux, la mythologie redevient le langage de la poésie et un moyen pour atteindre de nouvelles vérités qui concernent l'esprit et l'imaginaire de l'homme. Aussi Pierre Albouy le corrobore-t-il:

Le Romantisme, le Parnasse, le Symbolisme, le Surréalisme même, n'ont pas laissé de proposer ici leur solution; et si, à partir du Romantisme, la création mythique à proprement parler relègue au second plan ce problème de l'emploi du merveilleux, la question de la vérité du mythe et de l'imaginaire occupe les esprits, plus que jamais. (Albouy, 1969: 14).

Cela est encore plus marquée chez les poètes de Flandres, lesquels se sentent descendants directs de la mythologie nordique, de la mystique flamande et de la peinture des primitifs.

Le choix de notre motif nous oblige à revenir sur la conception de la mythocritique et de l'histoire littéraire. Nous explorerons des éléments théoriques (recours à la mythologie et à la cosmogonie, fonctionnement de l'imagination créatrice, construction du paysage, fusion des genres) en plus des éléments textuels (pléiade de mythes, personnages légendaires, thèmes et paysages associés à l'eau) qui montrent les relations entre les productions du symbolisme et les mouvements qui le précèdent et qui le suivent. La comparaison transversale des éléments textuels,

outre que picturaux, propose un nouveau regard sur l'éclatement des genres qui caractérise le tournant de siècle et une meilleure caractérisation du corpus choisi qui se définit par le prolongement d'une tradition ou, au contraire, par la force de l'innovation. La doctrine symboliste cherche un mode d'expression nouveau pour rendre une vision toute nouvelle de la réalité.

Océans, étendues marines, lacs, paludes, étangs, marais, canaux (avec leurs modulations correspondantes), cosmogonies, paysages, mythes et personnages liquides seraient des déclinaisons d'un principe poétique universel à l'origine de l'imagination créatrice et qui marque la position dominante de l'homme sur la nature qui l'environne. La *poiesis* symboliste comble à travers la création artistique le besoin de retrouver le moi dans un monde dissolu, mais qui ouvre la porte à un monde intérieur liquéfié.

Les eaux auraient un caractère sémantique archétypal (matrice universelle) invariante qui produit des images prototypiques (thèmes spécifiques) assez ductiles et qui signifient telle ou telle chose selon l'époque et la culture. C'est pourquoi nous avons fait quelques références aux approches ethno-anthropologiques et philosophiques de Bachelard et Durand. Mais l'analyse des réécritures axée sur la poétique comparée nous a poussés vers de nouvelles pistes de recherche ; d'où notre intérêt à rédiger une brève histoire littéraire qui tient compte de quelques représentations à l'époque baroque et préromantique. L'imaginaire rousseauiste, par exemple, commence par introduire de nouvelles pratiques, comme celle de se reposer au bord de l'eau pour rêver, méditer ou s'abandonner à une douce mélancolie, et à un nouveau sens de l'étendue calme s'incarnant dans des paysages archétypaux sur lesquels reviendront romantiques, décadents, symbolistes mais aussi avant-gardistes. Les artistes fin-de-siècle prennent le pas sur les romantiques et revisitent les mythes anciens pour en débusquer une parole spirituelle en les abordant principalement sous deux perspectives : l'une wagnérienne, d'où le mythe comme expression d'un idéal ou d'un mysticisme ; l'autre plus classique, d'où le mythe comme fable constamment modelable et pourvoyeur de figures célèbres telles que Vénus, Salomé, Léda, Hérodiade, Cléopâtre, Hélène, Lilith, Ophélie et Mélusine, toujours assujetties à des réinterprétations. Leur reprise va de pair avec la reformulation poétique des éléments cosmogoniques et, plus concrètement, leur association avec l'élément liquide. Dans la préface de *Les dieux antiques* (1880), Mallarmé rattrape la thèse sur l'origine des mythes

déjà formulée par George W. Cox (à son tour influencé par Max Müller), c'est-à-dire celle du mythe comme représentation d'événements naturels. Même si Mallarmé se concentre autour du « drame solaire », nous allons voir comment d'autres cosmogonies et d'autres manifestations aquatiques accumulent grand nombre de figures mythologiques et personnages légendaires. A propos de Mallarmé, Bertrand Marchal observe que « La seule justification du recours au mythe est donc de manifester, sous la variété infinie des légendes, l'archétype naturaliste : il n'y a pas d'autre drame que celui de la nature » (Marchal, 1988: 185). Prouver la filiation et le degré de l'influence qu'auraient exercés Müller et Cox sur la pratique poétique des symbolistes est une tâche d'une singulière difficulté. Mais les concordances textuelles que nous dégageons sont, dans une large mesure, appuyées sur et vérifiées par des congruences d'ordre comparatiste et numérique.

Les poètes symbolistes souhaitent dévoiler le mystère caché derrière la matière et reconstruire le monde qui les entoure en le dématérialisant. Il s'agit pour eux de tirer parti de l'imperceptible, aboutir à l'essence en même temps que révéler le paysage de l'âme. Le recours massif à la mythologie justifie la légitimité de notre entreprise. De plus, l'empreinte laissée par John Frazer –grâce à la radicale redéfinition des temps primitifs qu'il fait dans *Le rameau d'or* (1890)– connaît un retentissement sans précédents sur le panorama intellectuel de l'époque. Encore d'après Edouard Dujardins :

Les poètes de tous les temps ont aimé les légendes et les mythes. Mais qu'en faisaient les romantiques et les parnassiens ? Ils les racontaient le plus objectivement qu'ils le pouvaient. Et les classiques (je parle des classiques français) ? Quelque chose comme le vêtement de leurs analyses psychologiques. Qu'ont fait les symbolistes ? Ils en ont exprimé, ils en ont tout du moins cherché le sens profond ; toujours la recherche de l'idée derrière l'apparence (Dujardin, 1936: 36).

Nous aurons l'occasion de voir que les femmes aquatiques fin-de-siècle jouent un rôle essentiel. Chargées de multiples symboliques et représentées selon des perspectives antithétiques⁵, les images féminines cristallisent les interrogations et les angoisses d'une société, s'inspirent des divinités antiques aussi bien que des

⁵ L'une idéalisée et asexuée, séraphique ou androgyne ; l'autre castratrice, fatale et diabolique.

êtres mortels, et couronnent un renouvellement poétique que nous allons inventorier dans la deuxième partie de notre travail.

Par réaction au positivisme scientifique, aux illusions politiques perdues et à la désagrégation du monde moderne, les écrivains remontent à « la parole des origines », se réfugient dans la poésie et dans la prose poétique d'inspiration idéaliste. C'est le moment de la mise en valeur des romantiques allemands⁶, de Shakespeare, des préraphaélites anglais, de la philosophie de Schopenhauer, de la théorie du drame wagnérien, de la connaissance intuitive de Bergson, des doctrines de l'irrationnel, de la découverte du mysticisme flamand⁷, de l'ésotérisme et de la mythologie. Le mythe est le rêve d'unité, le miroir de vérités, la voie pour récupérer l'être dans sa totalité : « Les poètes récents ont considéré autrement les Mythes et les Légendes. Ils en cherchèrent la signification permanente et le sens idéal ; où les uns virent des contes et de fables, les autres virent des symboles [...]. Un mythe est la conque sonore d'une idée » (De Régnier, 1911: 336). La renaissance du mythe combiné avec l'auge de la métaphysique de l'art sont envisagés comme les principes qui forment l'essence du monde, l'*Ur-Eine*, l'Un-primordial qui combine la joie et la douleur originaires. Cette contradiction intérieure et perpétuelle est à la base des représentations oniriques qui prétendent harmoniser les forces opposées de l'homme et de la société dans une perspective esthétique. L'artiste déçu et mélancolique élabore des images artistiques qui amplifient l'impulsion onirique et salvatrice de la nature⁸.

La problématique

Bien que notre étude se focalise sur le motif des eaux « dormantes » à une époque et au sein des mouvements littéraires

⁶ Les apports de Villiers de L'Isle-Adam sont particulièrement intéressants dans la mesure où il initiait les symbolistes au romantisme allemand en leurs introduisant les arcanes de l'occultisme et du mysticisme. Cependant, ses influences sur Mallarmé et Maeterlinck sont remarquables. Cf. RAITT, Alan William (1965). *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris : José Corti.

⁷ Maeterlinck contribua à faire redécouvrir Ruysbroeck, le grand mystique flamand qui joue un rôle capital parmi les poètes belges ; nous y reviendrons plus tard.

⁸ La fonction métaphysique de l'activité esthétique, la fonction de l'artiste comme continuateur des finalités de la nature et promoteur des mythes tragiques est notamment traitée par Friedrich Nietzsche dans *La naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique* (1872).

donnés, l'approche numérique, interdisciplinaire et multi-générique nous oblige à poser des questions d'ordre qualitatif et quantitatif.

Il faut d'abord définir ce que nous entendons avec l'expression des « eaux dormantes » et des thèmes dérivés. Conformément à la supposition selon laquelle la symbolique de l'eau subit au XIX^e siècle une évolution repérable au niveau de variations et mentions lexicales, nous allons suivre la voie des études thématiques qui semblent toujours actuelles (chap. 1.1.) malgré les contradictions attribuées à la discipline (chap. 1.1.1.). Les interrogations qui surgissent sont alors immédiates : faut-il considérer l'eau comme un motif, un thème, une source mythique ou comme une image poétique ? Pour éviter de fonder nos conclusions sur un simple échantillon d'occurrences, notre travail synthétisera des questions qualitatives. Dans quels contextes surgissent les eaux dormantes et quelles sont leurs modulations ? Pourquoi sont-elles tellement présentes dans le tissu littéraire sous différentes formes et tropes ? Pouvons-nous les définir comme un motif mythique (chap. 1.2.) ? Quel est le lien entre notre motif, les mythes fondateurs (chap. 1.2.1.) et les cosmogonies des origines (chap. 1.2.2.) ? Comment influe-t-il le *Primitivisme* flamand (chap. 1.2.2.1.) ? Quel est le rapport entre la matière liquide, l'imagination créatrice et la source des rêves ? Quelles conséquences en rejaillissent sur les imaginaires (chap. 1.3.) ? Quelle est la relation entre le paysage aquatique et le « paysage de l'âme » (chap. 1.3.1.) ? Comment se produit la conscience du paysage (chap. 1.3.1.) ? Comment et pourquoi les images de l'eau émergent, se tordent, irradient, vivent ou périment au fil de l'histoire littéraire (chap. 2.) ? Est-il possible de comparer différents mouvements littéraires par l'analyse d'un tel palimpseste (chap. 2.1.) ? Au delà des procédés esthétiques, existe-t-il des composantes littéraires spécifiques (chap. 2.2.) ? Est-ce que les multiples représentations de l'eau nous disent des nouveautés à propos de la fusion des genres et des arts qu'intéresse la fin-de-siècle (chap. 2.3.) ? Quel critère pour inventorier les personnages, les mythes, les cosmogonies et les paysages liquides présents dans la littérature décadente et symboliste ?

La deuxième partie (chap. 3. et chap. 4.) propose d'organiser le riche éventail des figures aquatiques d'inspiration mythique, les cosmogonies et les paysages lacustres selon un ordre cohérent balisé sur les principes théoriques de la première partie. Il s'agit de voir comment les représentations aquatiques évoluent vers les différentes expressions de l'âme.

Cependant, pour que cela ne semble pas une thèse de plus sur le symbolisme, la troisième partie prétend donner quelques aperçus sur le numérique appliqué à la thématologie et à la littérature comparée, et elle a pour objectif l'analyse et la mise en valeur du corpus d'écrivains belges. Ainsi, nous essayerons de répondre principalement aux questions suivantes : qu'est-ce que notre travail peut apporter aux humanités numériques ? Qu'est-ce que le numérique peut apporter aux études thématiques et comparées ? Quel est l'intérêt scientifique du numérique par rapport à ce que l'on connaît déjà ? Comment pouvons-nous constituer des corpus numériques suffisamment utiles pour un chercheur en littérature ? Est-ce que le repérage quantitatif des occurrences et visualisation sous forme de diagrammes circulaires nous fourniront d'ultérieurs résultats (chap. 5.) ? Dans quelle mesure les Humanités numériques contribuent à la présence sur internet du patrimoine littéraire belge et à sa diffusion (chap. 6.) ? Pour répondre à ces interrogations nous allons voir quelques exemples d'utilisation des bases de données adaptées pour l'étude thématique des textes, ainsi que des statistiques ou d'autres options qui offrent les outils logiciels à l'heure actuelle. Une fois les paramètres de programmation définis et les preuves de vérification effectuées, les résultats pourront confirmer ou réfuter les hypothèses établies initialement, susciter des questions ou des doutes; cela nous permettra en tout cas d'envisager l'utilité d'un portail thématique.

La construction du corpus

Le cœur de notre travail s'étend sur une période qui va de 1880 et 1910 et vise à mettre en évidence les traits distinctifs des eaux que l'on dit « dormantes » et de la mythologie qu'elles engendrent tout particulièrement dans les lettres belges au tournant du siècle. D'ailleurs, pour répondre aux questions posées auparavant et voir en quoi consiste l'évolution des représentations, nous avons considéré qu'il était utile de mentionner ici quelques ouvrages qui précèdent le décadentisme et le symbolisme. Pour explorer les multiples ramifications thématiques que les eaux dormantes sont susceptibles d'emprunter, nous avons tenu à les étudier sous des genres divers : poésie, roman, nouvelle et théâtre.

En profitant du fait que la numérisation nous a facilité un accès rapide à la majorité de premières éditions aussi bien qu'un

repérage quantitatif de termes qui nous intéressent, nous avons choisi d'analyser d'abord un grand échantillon d'œuvres écrites entre le XVIII^e et le XIX^e siècle parmi lesquelles apparaissent les noms de Rousseau, Lamartine, Théophile Gautier, Balzac, Chateaubriand, Hugo, Nerval, Flaubert, Lemonnier, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Gide, Gourmont, Dujardin, Schwob, pour n'en citer que quelques uns.

Sans oublier quelques parnassiens et les maîtres du symbolisme français, nous ferons surtout référence aux œuvres en prose et aux recueils de poèmes parmi les plus représentatifs du symbolisme belge doués d'une surprenante originalité et identité picturale. Notre but est de contribuer à une relecture comparée des auteurs suivants : Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Emile Verhaeren et Max Waller. Mais, au-delà de ces auteurs, par le biais du numérique, nous souhaitons restituer aux lecteurs des premières éditions qui sont devenues d'accès difficiles ou faire connaître des chefs-d'œuvre passés inaperçus, ainsi que les intégrer aux études digitales mises en marche par les chercheurs de l'Hexagone. Plus de cent ans après l'apparition du mouvement et nonobstant les innombrables monographies qui lui sont consacrées, la production symboliste demeure une sorte de « sphinx poétique » que l'on peut toutefois défier. Bien que toutes les méthodes d'interprétation aient été embrigadées, à présent il n'existe pas d'étude qui les combine avec l'analyse numérique. Ce qui d'ailleurs surprend puisque les chercheurs recourent de plus au plus à la consultation en ligne de documents.

Finalement, en s'aventurant dans l'époque fin-de-siècle, il faut tenir compte de l'ouverture des littératures aux arts comme conséquence de la *Gesamtkunstwerk* allemande, et cela nous oblige à faire quelques références succinctes à d'autres disciplines comme la peinture et la musique.

Somme toute, le corpus principal compte 137 œuvres au total, celles-ci partagées entre poèmes, romans et récits, pièces de théâtre, dont le lien est la présence de notre motif. Pour des raisons pratiques, la troisième partie consacrée aux applications numériques sera limitée à 12 auteurs belges (voir bibliographie finale).

Le cadre méthodologique

La logique du corpus, qui peut être de plus en plus étendu grâce aux nouvelles technologies d'archivage et d'exploitation des données, suscite une demande pressante d'interdisciplinarité.

En même temps, la qualité intrinsèquement protéiforme et le côté onirique des eaux dormantes impliquent que notre dissertation soit forcément multidisciplinaire. Il s'agit d'une étude thématique fort instructive qui embrasse plusieurs aires culturelles et qui voudrait ouvrir un dialogue entre les chercheurs des disciplines traditionnelles et les théoriciens des plus récentes humanités numériques, au bénéfice de leur complémentarité. La littérature est aujourd'hui un laboratoire de révolutions technologiques qui nous permet d'interroger les ressorts de la création théorique.

Ainsi, tout en respectant la rigueur philologique dont la deuxième partie fait preuve, l'objectif de la première partie consiste à développer une approche méthodologique flexible et intégratrice fondée sur cinq principaux axes d'analyse : la thématologie, la mythocritique, les études sur l'imaginaire, l'histoire littéraire et l'étude des genres du point de vue esthétique.

Pour analyser notre corpus, nous recourons à un vocabulaire scientifique et à un choix bibliographique qui désormais s'inscrivent dans une histoire mondialisée des sciences humaines. Nous sommes de l'avis que l'ouverture et le dialogue entre ces méthodes de comparaison interdisciplinaire ainsi que la recomposition multipolaire des modélisations théoriques, seront, dans l'avenir, inclusives et intégrantes.

L'approche thématique

Le premier axe est basé sur la récupération du thème comme principe légitime de recherche et la justification de la terminologie adoptée dans la présente thèse. L'approche thématique permet de mettre en œuvre une réflexion progressive organisée autour de grands ensembles et des corpus hétérogènes. Dans le système de classification et de regroupement des thèmes il y a une manière d'outrepasser les frontières linguistiques, subjectives, temporelles et génériques. Parallèlement, il est utile, pour confronter l'unité thématique dans toutes ses variables et observer sa pluralité

d'expressions, ce que formule Claudio Guillén dans *Entre lo uno y lo diverso* (Guillén : 1985).

La thématologie est particulièrement intéressante dans la mesure où la catégorisation des représentations aquatiques ramène tantôt à une matière philologique accumulée au fil des siècles tantôt à un présent indexable par ordinateur, tantôt à la structure de l'imaginaire de l'écrivain et de la société à une époque précise.

Bien que la thématologie reste un domaine complexe⁹ et atteint d'un certain discrédit, nous allons découvrir quelques volumes récents consacrés à l'étude littéraire de l'eau qui sont, chacun à leur manière, une contribution au champ du comparatisme.

En nous proposant d'inventorier un nombre de thèmes aquatiques, nous avons estimé judicieux de commencer par quelques principes théoriques afin de nous débarrasser des termes ambigus et de justifier le choix terminologique adopté pour la présente étude. Ensuite, nous allons introduire quelques concepts à l'égard des technologies appliquées à la littérature ; il s'agit de joindre la thématologie traditionnelle à la plus récente indexation numérique, et montrer dans quelle mesure l'étude des eaux « dormantes » est innovatrice¹⁰.

La naissance de la discipline coïncide notamment avec la vogue des études folkloriques et elle s'étend principalement autour des légendes et des personnages de la mythologie grecque et romaine. Les travaux de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature* (1955-1958) et d'Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (1970) ou *Stoff-Motive und Symbolforschung* (1970) ont été une référence indéniable pendant longtemps. La *Stoffgeschichte* se distingue aussi bien de la tradition formaliste et structuraliste que de l'école de Genève et de la nouvelle critique anglo-saxonne.

Par rapport aux motifs traditionnellement traités et à leurs classements, notre objet d'étude jouit d'une spécificité propre et innovatrice puisque les eaux « dormantes » réunissent un caractère a) *physique* et *phénoménologique*, car l'eau est un élément naturel

⁹ L'emploi de *thème* et de *motif* est souvent contradictoire, tel que le confirment Frenzel (1966: 11, 29), Falk (1967: 2), Daemmrich et Daemmrich (1987: 187), Prince (1992: 1) et Sollors (2002: 219). Trousson parle à ce propos d'un « goût du pêle-mêle » (1965 : 11).

¹⁰ Du point de vue quantitatif, l'indexation numérique est un outil qui offre des données complémentaires à la thématologie traditionnelle. Du point de vue qualitatif, le motif ne serait pas seulement une idée, un sentiment, ou quelque chose d'abstrait : il peut avoir une dimension minérale et engendrer des thèmes, mythes, cosmogonies et paysages matériels.

qui se présente sous différents types, formes¹¹ et situations souvent indissociables des cosmogonies ; b) *abstrait*, qui renvoie à l'activité onirique, à l'inconscient, à l'imagination créatrice, aux expressions du « paysage de l'âme »; c) *archétypal*, lié à la reprise des mythes célèbres et des personnages légendaires, qui sont au fond les formes idéales du destin tragique ou plus généralement de la condition humaine; d) *digital*, car leur repérage au fil des œuvres nous permet d'établir un répertoire numérisé. Nous souhaitons mettre en œuvre ici une démarche articulée sur un ensemble de présupposés.

Quelques démarcations conceptuelles proposées par Trousson, disciple de Frenzel, dans *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes* (1965) et *Thèmes et mythes. Questions de méthode* (1981) résulteront utiles pour la définition de notre corpus. Trousson soutient d'abord que le motif (général et abstrait) précède le thème (spécifique et concret). Autrement dit, le premier désigne des attitudes ou des situations, tandis que le deuxième en est l'expression particulière. À ses yeux, la thématologie se situe entre l'histoire littéraire et l'histoire des idées et ce point de départ nous permettra d'orienter notre analyse vers deux directions : d'une part, nous mettrons en relation la symbologie des images et la construction des imaginaires avec la culture de l'époque fin-de-siècle; de l'autre, nous chercherons les modulations mythiques et cosmogoniques qui rendent ces images universelles.

Le regroupement thématique est donc une procédure particulièrement complexe, à la fois intéressante et instructive (surtout si l'on considère que nous procédons à partir d'une perspective supranationale et hypermédiatique) constituant les thèmes des ponts entre cultures et outils informatiques différents (programmes, serveurs, bases de données). La comparaison des unités thématiques est aussi efficace dans la mesure où elle permet d'établir des relations d'hypertextualité entre divers ouvrages qui apparaissent au fil de l'histoire littéraire, et par là de faciliter de nouvelles perspectives d'interprétation herméneutique. C'est la raison pour laquelle nous embrasserons en partie la critique de l'imaginaire d'inspiration allemande¹², dont Jean-Pierre Richard

¹¹ Substances terrestres ou corporelles, eaux immobiles ou courantes, tranquilles ou violentes, superficielles ou profondes, douces ou salées, claires ou obscures, liquides ou solides, froides ou chaudes.

¹² La critique allemande illustrée par Spitzer, Auerbach et Curtius qui a influencé la critique de la conscience de Raymond et Béguin, et la critique de l'imaginaire de

nous offre des réflexions utiles. Elle nous permet de procéder à une herméneutique de grands ensembles (œuvres complètes de parnassiens, décadents et symbolistes mises en relation avec les textes d'autres époques) dans laquelle une expression particulière est toujours le reflet du réseau.

En ce qui concerne le réseau informatique, nous allons nous arrêter sur ce que la lexicométrie, lexicostatistique, la structuration des bases de données et l'application de nouvelles technologies apportent à la thématologie. Nous y reviendrons dans quelques pages.

Trousseau nous invite à « découvrir comment et pourquoi un thème a, pendant des siècles, hanté la conscience humaine, ce qu'il a exprimé chez chaque artiste et à chaque époque, de profondément pensé ou de douloureusement vécu, c'est là le rôle d'une thématologie consciente de sa place et de sa fonction véritable » (Trousseau, 1965: 88). Il souligne l'importance du critique comme agent d'enchaînement qui cherche à préserver l'aspect essentiel du patrimoine humain:

Le thème est un fil conducteur, éternel à travers la durée, qui se charge, au long des siècles, de tout le butin artistique et philosophique amassé, sur sa route illimitée, par l'aventurier humain ; c'est pourquoi il préserve et restitue à travers ses innombrables transmutations, quelques constantes, quelques préoccupations fondamentales, en un mot quelque chose de l'essentiel de la nature humaine [...] Et cela sous-entend sans doute toute une théorie de la création littéraire, et même toute une théorie des archétypes mentaux ou existentiels (*Ibid.*: 122).

Après un demi-siècle d'attaques portant notamment sur les problèmes de périodisation, nous questionnerons l'utilisation séparée des étiquettes –Moyen Âge, Baroque, Rococo, Parnasse, Romantisme, Naturalisme, Symbolisme, fin-de-siècle, Surréalisme– au profit d'une perspective transversale. Bien que nous limitions notre périodisation pour des raisons opérationnelles, nous allons tisser des connections entre les mouvements antérieurs et postérieurs au symbolisme afin d'empêcher que la parenthèse chronologique apparaisse comme le seul principe de regroupement. D'ailleurs, grâce à l'hypertexte informatique, les hiérarchies littéraires classiques disparaissent au profit d'un renouvellement du canon au même temps que la non-linéarité atteint sa plus grande

Bachelard, Poulet, Starobinski et Ricard, est au fond une critique des totalités filtrée par le détail.

expression. De cette optique, notre orientation est proche des critiques qui préfèrent les « petites » histoires à la « grande » Histoire, dont en sont un exemple l'*Histoire de la beauté* (2004) d'Umberto Eco, l'*Histoire du bleu* (2000) de Michel Pastoureau, ou d'autres qui visent à faire trembler la linéarité historique comme *Mil ans d'histoire non linéaire* (2011) de Manuel de Landa. Dans la ligne de Foucault, leurs tentatives procèdent d'une observation archéologique des savoirs. L'histoire d'un même objet peut être élaborée en fonction d'une chronologie qui ne soit ni régulière, ni homogène. Le philosophe parle à ce propos « d'émergence distincte » ou « décrochage » (Foucault, 1969: 243-247), une vision historique pas trop éloignée de celle de Claude Lévi-Strauss. Pour utiliser son expression, l'histoire serait un « bricolage », une « incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux » (Lévi-Strauss, 1969: 31).

Notre dissertation aspire à devenir bien plus qu'un catalogue réducteur de thèmes littéraires, elle veut contribuer à l'intégration d'une base de données dynamique et favoriser la consultation d'un corpus de sources (documents textuels, picturaux et même musicaux) numérisées ou à numériser. De ce point de vue, elle peut contribuer à la récupération d'ouvrages oubliés ou inédits et à la conception de nouvelles éditions critiques. Parallèlement, notre modèle théorique vise à mettre en lumière les correspondances entre la mythologie, les cosmogonies, l'imaginaire, l'imagination paysagère, la perception que l'homme a du monde et la symbolologie qu'il accorde aux figures aquatiques.

L'eau ramène aux images primordiales qui renferment un motif universel commun à toutes les cultures et à toutes les époques, et elles sont pourtant une manière de refléter l'histoire des mentalités. Par la démarche comparative/hypertextuelle nous allons déceler les évolutions sémantiques attribuées à l'élément liquide dans ce que l'on pourrait appeler l'héritage culturel occidental du XIX^e siècle.

L'approche archétypale et mythique

Nous arrivons ainsi au deuxième axe de cette première partie qui vise à clarifier la relation entre les eaux « dormantes », les imaginaires, les archétypes et les mythes. Un bref aperçu de l'élément aquatique dans la mythologie sera proposé, ainsi qu'un

coup d'œil sur la tradition judéo-chrétienne et la philosophie grecque qui ont exercé une influence décisive sur la civilisation occidentale au XIX^e siècle. Ces deux courants de pensée ont favorisé une conception dichotomique de l'eau, la faisant apparaître comme une source de génération et de destruction en même temps.

Que Mallarmé se soit rallié avec enthousiasme à la mythologie comparée alors en plein essor constitue évidemment un apport capital à la démarche de notre thèse. Les *Mots anglais* (1877) et surtout les *Dieux antiques* (1880) fournissent le témoignage, d'ailleurs difficile à récuser, d'une fructueuse réflexion sur la linguistique et la mythologie telles qu'on les concevait à l'époque en question. Dès lors, recourir aux maîtres postérieurs de la discipline comporte des risques, bien que certains apports soient utiles.

Du point de vue anthropologique, Lévi-Strauss, Bastide ou Griaule ont repéré d'importantes structures universelles de l'imaginaire. Eliade, Durand et Caillois ont systématisé cette démarche. Par ailleurs, la psychologie des profondeurs et la psychanalyse ont également contribué à la réflexion sur le sujet. D'après Freud, les images (principalement celles dérivées de rêves et fantasmes) sont les intermédiaires entre le conscient et l'inconscient ; pour Jung, les imaginaires personnels s'enracinent dans un fond commun : l'inconscient collectif. Celui-ci est structuré sur des archétypes, notamment des figures symboliques et des thèmes récurrents, qui sont à leur tour la matrice de l'imaginaire.

L'imaginaire littéraire utilise de nombreux archétypes qui se manifestent tantôt dans les rêves, tantôt dans les mythes, les contes ou les récits oniriques. Certaines réflexions de Jung ouvrent la porte à une lecture mythocritique de l'élément aquatique. La théorie jungienne a influencé également les critiques de l'imaginaire. Béguin, Durand, Poulet, Starobinski, Richard, Bachelard et Eliade, se sont notamment occupés des variations archétypales dans les œuvres littéraires.

Les artistes de l'époque qui nous intéressent reviennent vers l'unité primitive et les sources archaïques, questionnent la langue originelle et le pouvoir de la parole. Starobinski confirme que « la culture la plus avancée, qui se croit extenuée, cherche une source d'énergie dans la primitivité » (Starobinski, 1970: 116). Ainsi, l'exploration du passé tombe au cœur des forces tumultueuses de l'inconscient.

Bien que notre travail s'attache davantage au réseau de relations littéraires que les figures archétypales entretiennent à

l'intérieur de la structure textuelle (plutôt qu'à la dimension psychologique), quelques références à ces critiques ne manqueront pas. De fait, le troisième axe est centré sur l'alliance de la mythocritique, la matière liquide et l'imaginaire symbolique.

L'approche symbolique

Dans la section précédente, nous avons parlé essentiellement de « motif » et de « thème » mais il faut évoquer aussi le terme « symbole » qui appartient à un champ sémantique limitrophe. En effet, les études thématiques et les études des symboles plutôt que de constituer des domaines opposés résultent pour nous complémentaires¹³. Nous allons faire pour l'analyse thématique (qui tient compte de la dimension esthétique et numérique) ce qu'avaient fait Bachelard pour la poétique, Eliade pour le sacré et Durand pour l'imaginaire. La littérature traitant les symboles et les images est fort abondante, nous n'allons en donner ici qu'un bref aperçu associé à l'imaginaire de l'eau et de l'imagination créatrice.

La structure typologique de l'imaginaire de l'eau établie dans *L'Eau et les rêves* (Bachelard, 1942) est partiellement utile pour le présent travail. Épistémologue et philosophe rationaliste, Bachelard cherche notamment à comprendre l'imaginaire dans son rapport aux éléments matériels et il définit les deux principaux versants du psychisme humain : celui de la conceptualisation (qui atteint la science) et celui de la rêverie (qui s'accomplit dans la poésie). À partir d'ici, il analyse le processus d'imagination créatrice à travers la symbolique des quatre éléments (eau, feu, terre et air). Selon Bachelard, les vrais symboles sont ceux qu'il appelle matériels : les éléments du monde qui nous parlent du monde¹⁴. Ils exprimeraient les couches profondes de l'imaginaire humain et le rapport de la volonté au monde. Dans l'élaboration des symboles, il existe une partie intentionnelle et consciente et une autre partie intuitive qui échappe au contrôle de la conscience et ouvre la porte à la rêverie. Ainsi, selon Bachelard, l'eau est un élément capable d'inspirer les

¹³ D'ailleurs, dans *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (1963) Frenzel défend la même position et constate que le thème se concentre dans le motif et que ce dernier peut s'élever au degré du symbole.

¹⁴ Les quatre fondamentaux sont l'eau, l'air, la terre et le feu (les mêmes chez les grecs en particulier chez les philosophes présocratiques, qui ont puisé leur physique opérationnelle dans la pensée symbolique). On les retrouve chez les alchimistes et aussi chez les grands poètes romantiques.

écrivains afin qu'ils transforment une rêverie en une poétique spécifique et tangible. Quant à Eliade, dans la section qu'il intitule « Baptême, déluge et symbolismes aquatiques », il parle de l'eau en tant que « symbole » (Eliade, 1952: 9-10). Pour Durand, le symbole est proche de l'image ; dans son étude sur les structures anthropologiques de l'imaginaire il établit un pont entre la recherche thématique et la recherche sur les symboles, tout en demeurant très influencé par Bachelard (Durand, 1960 : Avant-propos). Dans un texte postérieur, il analyse « le vocabulaire du symbolisme » et il fait une nette distinction entre le symbole, l'allégorie et le signe (1964: 3-15), sans cependant clarifier en quoi le symbole différencierait du thème et du motif.

Nous allons appliquer marginalement la catégorisation bachelardienne à notre corpus ; toutefois, étant donné que nous élargirons la typologie des eaux ainsi que les genres observés et que nous sonderons l'imaginaire, nous ferons quelque référence aux recherches effectuées par Danièle Chauvin et Pierre Brunel sur les images, aussi bien que sur les mythes littéraires. Dans le cadre de cette étude nous n'oublierons pas quelques observations de Jean Starobinski et de Georges Poulet. Un certain nombre de recherches antérieures et d'articles mineurs qui traitent le contraste entre les eaux vives, de source, de la mer ou des lacs, et les eaux mortes, dites stagnantes, sera passé en revue.

Le mot « symbole » étant au cœur des déclarations symbolistes, il sera également nécessaire de tenir compte des orientations et des définitions (souvent contradictoires) que les critiques et les poètes de l'époque proposent. Selon Beaunier « Un symbole est une image que l'on peut employer pour la représentation d'une idée, grâce à de secrètes concordances dont on ne saurait rendre compte analytiquement ; la valeur expressive du symbole est, dans une certaine mesure, mystérieuse » (Beaunier, 1902: 14). Pour Michaud il est le véritable moyen pour atteindre l'essentiel : « Rendre au mot son rôle de symbole, c'est lui restituer sa fonction primitive et centrale, c'est retrouver autant qu'il est possible le verbe primitif dans toute sa puissance et virtualité » (Michaud, 1961: 414)

Ce fondement méthodologique nous conduit vers une analyse hétérogène des éléments de la symbolique aquatique retrouvés dans le champ de la fiction francophone fin-de-siècle. Somme toute, nous allons montrer les ressemblances entre les études thématiques et symboliques ; de fait, il nous semble que la correspondance entre

les thèmes choisis et leur convergence avec le motif mythique des eaux dormantes n'est possible qu'au niveau symbolique.

La perspective historique

Le quatrième axe propose une perspective historique sur l'évolution des thèmes, mythes et imaginaires aquatiques. À travers une conception de l'histoire littéraire qui dépasse la chronologie, la mise en contexte stricte, la géographie et le classement générique, nous allons repérer les transformations et les reclassements des représentations, sans oublier de dégager les lignes d'une humanité et d'une société qui changent perpétuellement. Bien que le motif de l'eau ait été traité par des prédécesseurs, la période que nous avons choisie voit le phénomène des eaux « dormantes » s'irradier considérablement. Ce qui attribue une nouveauté à une œuvre littéraire est précisément sa relation avec le système historique précédent, et cette nouveauté retombe en grande partie sur les mécanismes formels des œuvres.

La comparaison entre les significations des mythes et des thèmes annexes des périodes littéraires qui précèdent et qui suivent le symbolisme nous aide aussi à comprendre en quoi les eaux dormantes révolutionnent les conceptions de la poétique et jouent un rôle décisif dans l'éclatement des genres, la fusion des arts, la spécificité de notre corpus.

Une partie sera consacrée aux relations entre la France et la Belgique. En faisant un parallèle entre les symbolistes des deux pays nous voulons démontrer que les lettres belges ont développé une plus riche symbolique des espaces aquatiques, avec une particulière prédilection pour les étangs, les canaux immobiles, les territoires brumeux et marécageux. Cerner ces spécificités n'a pas pour but la délimitation des éléments folkloriques mais cela nous sert à retenir de notables originalités francophones¹⁵ qui sont des apports fondamentaux à l'étude globale du motif et du « paysage de l'âme ».

Une étude comparée servira d'abord à cerner pourquoi les littératures absorbent ce motif et comment surgit l'abondante

¹⁵ Le motif des eaux dormantes se présente en Belgique plus nettement qu'ailleurs. Il coïncide avec un ensemble de circonstances diverses qui le légitiment, c'est-à-dire les héritages anciens et parfois antithétiques (flamands et wallons), et les strates culturelles multiples ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

constellation d'images à ce moment précis de l'histoire littéraire. Notre choix de périodisation et du champ d'analyse concernant la France et la Belgique est bien justifié dans le contexte historique des deux sociétés mais il tient aussi en compte les débats croisés qui surgissent autour des questions de l'indéfinition générique (avec une particulière attention pour le roman) et les mouvements littéraires. Le but est d'offrir un point de vue différent qui mette en relation la critique thématique avec la théorie de la littérature : est-il possible, par exemple, d'observer l'évolution de la prose poétique ou du roman au XX^e siècle par l'analyse d'un motif ? Dans quelle mesure ce dernier influe sur l'émergence du mouvement postérieur ? Que révèlent ces jeux d'allers et retours entre matière et forme travaillés par les écrivains à travers les images de l'eau ? Les paysages des eaux dormantes peuvent-ils expliquer le déploiement de l'espace littéraire ? La variété sémantique de l'imaginaire aquatique dénote-t-elle une « matière » mythique ou seulement une riche versatilité de la parole poétique ? La démarche comparatiste nous semble particulièrement utile pour répondre à ce groupe de questions ; de plus, le choix du motif nous permettra de dévoiler les tensions entre « le local » et « l'universel » ou, comme disait Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*.

À la fin du XIX^e siècle, la culture française constituait sans doute un point fort de références et les écrivains belges ne faisaient pas exception. Pour marquer le début du symbolisme en tant que mouvement, on prend comme référence la parution en 1886 du *Manifeste* publié dans le supplément littéraire du *Figaro*. Dans cet article, Jean Moréas évoque l'existence d'un nouveau langage poétique dont Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine sont les principaux maîtres en France. Mais selon Paul Gorceix le symbolisme belge se développe déjà à partir de 1880 et coïncide avec « l'éveil des lettres françaises de Belgique » (Gorceix, 1998: 31), pendant qu'Eric Lysøe souligne que la revue *L'Art moderne* « s'ouvre, dès septembre 1885, et donc avant même l'épisode parisien du « Manifeste » à de véritables plaidoyers en faveur du symbolisme » (Lysøe, 1998: 6). En tout cas, les chefs de file des deux pays se rencontraient régulièrement et avaient créé une véritable communauté. Albert Mockel, directeur de la revue *La Wallonie*, était proche d'Iwan Gilkin, Grégoire Le Roy, Charles Van Lerberghe et ils invitaient Verlaine à parler devant le Cercle artistique et littéraire de Gand. Par ailleurs, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Van Lerberghe, Mockel fréquentaient la vie

littéraire parisienne. Maeterlinck s'installait durablement à Paris dès 1896 et déjà six ans auparavant il fut élogié par Octave Mirbeau dans son article sur *La Princesse Maleine* (24 août 1890) ; Rodenbach était familier de Mallarmé, ami d'Alphonse Daudet, d'Edmond de Goncourt ; Mockel consacrait son *Propos de littérature* (1894) en grande partie à Francis Vielé-Griffin et à Henri de Régnier. Véhiculés par les revues qui se multiplient à l'époque (telles que *Le Mercure de France* ou *Le Symboliste*, *l'Art Moderne* ou *La Wallonie*)¹⁶ et par les rencontres dans les salons et les cafés, les idées et les thèmes symbolistes dépassent les frontières d'Europe et influencent nombreuses disciplines artistiques.

Nous élargirons le champ temporel en incluant quelques auteurs belges du XX^e siècle, autorisés par le fait qu'entre les deux symbolismes il y a une différence diachronique substantielle. Dans son étude sur *L'Originalité du symbolisme belge*, Michel Otten rappelle que celui-ci jouit d'une ampleur chronologique et d'une thématique bien plus amples que le phénomène culturel français¹⁷. L'énorme travail de critique qui accompagne la production artistique inonde les journaux et les revues dès les années 1880 mais continue jusqu'aux « années folles » et marque une transition vers les innovations des avant-gardes : par la construction d'un système qui se fonde précisément sur la revue comme genre, le symbolisme serait la première manifestation de l'avant-garde même.

Par l'approche thématique, nous arrivons ainsi à une conclusion proche de celle de Yoan Vérilhac d'après qui le mouvement n'est pas réduit à une élite ou une école antimoderne et fermée, mais se prolonge et influence la modernité (Vérilhac, 2010).

De plus, le recours aux mythes féminins d'inspiration mythique, les femmes fatales, les nymphes, le miroir, la fenêtre et ses variantes (la surface qui reflète ou dans laquelle on peut se refléter, le verre, l'œil aquatique, la glace), les labyrinthes urbains,

¹⁶ Parmi les monographies et les ouvrages généraux sur les périodiques littéraires et artistiques du tournant de siècle, voir l'étude de GOURMONT, Remy de (1900). *Les Petites revues, essai de bibliographie*. Paris : Mercure de France; ARON, Paul et SOUCY, Pierre-Yves (1993). *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*. Bruxelles : Labor ; LUCBERT, Françoise (2005). *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste de 1882 à 1906*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes ; STEAD, Évanghelia et VÉDRINE, Hélène (dir.) (2008). *L'Europe des revues (1880-1920)*. Paris : PUPS; AA.VV (2008). *L'étude des revues littéraires en Belgique dans Contextes*, n°4, [En ligne](#).

¹⁷ Cité dans QUAGHEBEUR, Marc (dir.) (2007). *Les villes du symbolisme : actes du colloque de Bruxelles*, 21-23 Octobre 2003. Bruxelles : Peter Lang, p. 21.

mais aussi les mondes imaginaires inspirés des légendes médiévales ou mythologiques, sont un autre indice de cette proximité.

Pour les lecteurs familiarisés avec la littérature francophone, il y a sûrement dans notre étude des idées et des noms bien connus dont on a déjà beaucoup écrit et parlé. Probablement, nous ne dirons rien de nouveau mais selon le mot de Pascal, nous essayerons de faire en sorte que la disposition des matières soit nouvelle.

Le but et l'intérêt de notre travail consiste essentiellement dans une approche comparatiste qui permettra d'apprécier les permanences et les variations de l'univers aquatique, de mesurer ce que l'analyse du motif, du mythe et du paysage apporte à l'étude du mouvement. Il s'agit-il de balayer l'ensemble des niveaux d'interprétation et offrir une vision élargie de l'imaginaire aquatique de cette époque qui engendra la modernité¹⁸ et qui permet d'encadrer une véritable source d'inspiration pour les écrivains belges ouverts à la vie contemporaine ainsi qu'aux plasticiens des « paysages de l'âme ». Le recours massif aux images de l'eau dormante semble marquer un lieu de convergence des transformations de la *mimesis* et de la modernité : c'est la synthèse (de la variation permanente du visible) dans laquelle les formes coulent et s'entremêlent l'une dans l'autre, le passage de la nature extérieure, celle de l'univers, à la nature intérieure, celle de l'âme.

Le mélange des genres littéraires

Le cinquième axe porte sur les interactions entre le motif et l'hybridité générique qui caractérise le tournant du siècle et qui se

¹⁸ Par son étymologie, le vocable *Moderne* dérive du latin *modernus* et signifie « ce qui est contemporain » mais ne se confond pas avec « nouveau ». *Modernité* est attesté à partir du XIX^e siècle et déjà Chateaubriand l'utilise dans un passage des *Mémoires d'Outre-Tombe* comme synonyme de « chose actuelle » aux accents négatifs car il dévalorise le présent au bénéfice du passé prestigieux : « La vulgarité, la modernité de la douane et du passeport, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent ». CHATEAUBRIAND François-René de (1950). *Mémoires d'Outre-tombe*. Tome IV. Paris : Éditions du Centenaire, p. 183. Par contre, Baudelaire donne à *modernité* un sens spécifique et esthétique en occasion du *Salon de 1846*, pendant lequel il développe sa conception de l'héroïsme de la vie moderne : « Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts [...] Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, — criminels et filles entretenues, — *la Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme ». BAUDELAIRE, Charles (1949). *Curiosités esthétiques*. Lausanne : La Guilde du Livre, p. 133.

prolonge jusqu'aux années Trente. Il ne faut pas oublier un autre domaine de l'esthétique particulièrement innovateur à cette époque, la peinture¹⁹, et les importants apports de Wagner dans la musique. Au caractère protéiforme et complexe de l'élément aquatique fait écho la diversité des pistes d'analyse et des objets d'étude : des textes mais aussi des genres littéraires (la poésie, le théâtre, la prose et le roman symbolistes, le conte et le roman poétique). Ce sera l'occasion pour appliquer les phénomènes d'indéfinition sur des genres proches et peu étudiés comme le roman symboliste et le roman poétique.

Dans les études consacrées à la littérature symboliste et moderniste, les critiques ont fréquemment favorisé la poésie, et ont laissé au second plan la prose. Il suffit de penser au travail de Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme* (1947), ou à celui de Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes 1895-1914* (1960), ou encore à l'*Encyclopédie du symbolisme* (1979). Un seul chapitre de l'œuvre *Lire le symbolisme* (1993) de Bertrand Marchal est dédié au roman. Nous devons attendre une quinzaine d'années pour voir finalement reconnu le statut de ce dernier au sein du mouvement, grâce à la monumentale étude de Valérie Michelet Jacquod auteur de *Le Roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »* (2008). Néanmoins, nous reconnaissons qu'un certain manque d'intérêt suscité par la prose dérive de l'indétermination générique qui caractérise le tournant du dix-neuvième siècle notamment les critiques destinées au roman, dont Michel Raimond en apprend superbement les détails dans *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1966). Les proses brèves sont les plus négligées puisque, souvent publiées dans de petites revues, accusées de faire appel à un certain maniérisme et qualifiées de mineures. Nous devons toutefois marquer que des études plus récentes sur le poème en prose, comme *Lire le poème en prose* (1995) de Michel Sandras ou *Les Poèmes en prose* (2001) de

¹⁹ La relation entre les thèmes aquatiques et la visualité est traduite par une écriture imagée. Ainsi, les descriptions des mythes, personnages et paysages que nous trouvons dans les textes littéraires joignent la même esthétique des tableaux. Nous reviendrons vers les préraphaélites et d'autres peintres tels que [Gustave Moreau](#), Fernand Khnopff, Félicien Rops ou James Ensor. Le lecteur désireux de connaître plus de peintres symbolistes peut visiter des sites muséaux comme celui du *Metropolitan Museum of Art* (section « [Symbolism](#) »), le catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ([Fabritius](#)) ou le projet [Le Google Art Project](#). Dans la section « [Symbolisme 1850-1910](#) », une galerie d'art a mis à disposition gratuite un total de 186 œuvres d'artistes symbolistes comme Odilon Redon, Franz Von Stuck, parmi d'autres.

Julien Roumette, ou bien des collections comme celle intitulée *10-18* dirigée par Hubert Juin, rendent justice à l'ensemble des proses brèves de l'époque en accusant les critiques précédentes d'avoir circonscrit excessivement, et par là limité, ce qu'ils voient au fil de l'histoire littéraire comme une pluralité irréductible du genre. Selon Sandras « le poème en prose est une forme « plastique », toujours susceptible d'être nourrie d'autres formes littéraires, elles plus « reconnaissables » [...] Plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition » (Sandras, 1995: 19-20).

Compte tenu des ressorts de cette indétermination, l'approche thématique que nous proposons ici se veut comme une lecture du symbolisme qui dépasse donc la problématique des genres et termine également pour franchir les frontières temporelles, puisque notre analyse s'étend jusqu'aux premières décennies du XXI^e siècle. Elle est aussi l'occasion pour mettre à jour certaines zones de transition entre le roman symboliste et le roman poétique, ou récupérer des contes, des poèmes ou des auteurs tombés injustement dans l'oubli. Il s'agit d'en donner quelques titres dans la bibliographie finale.

La symbolique onirique de l'univers aquatique, en plus de dénoter l'esprit esthétique de l'époque fin-de-siècle constitue le dispositif du foisonnement formel, le passage d'une vision du monde aux échos figuratifs à une vision plus abstraite. Notre travail cherche à dépasser les limites d'une simple thématique de l'eau pour explorer les enjeux ouverts par son introduction dans le champ du sujet, mais aussi dans ceux de l'épistémologie et de la création des imaginaires (social et personnel). De plus, observer l'évolution des thèmes et des mythes au sein de différents genres permettra de retraverser l'histoire littéraire, l'histoire des mentalités. Dans le prochain chapitre nous citerons un nombre de travaux réalisés au cours des dix dernières années qui font preuve de l'actualité et de la richesse de la thématologie associée à d'autres méthodes qui visent à engager une compréhension critique et transversale de l'eau.

La structure de la thèse

Somme toute, notre travail se déroulera en trois grandes articulations. Le cœur de la recherche, celui qui explore les

associations thématiques qui s'irradient des « eaux dormantes », se trouve dans la partie centrale. Cependant, avant d'y arriver, le lecteur trouvera des chapitres préliminaires examinant quelques aspects théoriques et méthodologiques.

Il nous semble important de commencer par l'actualité des études thématiques afin de justifier cette approche en tant que choix méthodologique toujours valable et inscrire notre démarche dans les récentes humanités numériques. Dans la première partie nous allons formuler la locution du « motif mythique » et l'adapter à notre corpus, rechercher les correspondances avec les cosmogonies des origines, analyser les rapports que ce motif entretient avec l'imagination créatrice et l'imagination paysagère. Ensuite, nous le mettrons en relation avec les mouvements qui précèdent et qui suivent le symbolisme ; nous nous occuperons de dégager les différentes implications au sein de l'hybridité générique qui caractérise le tournant du siècle. Ce sera l'occasion pour appliquer les phénomènes d'indéfinition sur des genres proches comme le roman symboliste et le roman poétique, ainsi que pour consolider les bases d'une tradition liée à l'univers aquatique.

Sans prétendre réduire l'esthétique fin-de-siècle à ce seul univers, la deuxième partie sera spécifiquement consacrée à inventorier les variations des eaux « dormantes », à savoir les personnages, les mythes, les cosmogonies et les paysages de l'âme. Nous retiendrons notre attention sur certains procédés esthétiques relevant : le dépassement de la *mimesis*, la poétique du reflet, l'exaltation de l'image onirique, la discontinuité sur le plan de la temporalité et de la causalité narrative, la cristallisation de l'instant, la symbolique de la femme, la déformation des structures musicales et chromatiques, et la quête de l'absolu (art total). Nous finirons avec l'étude des composantes littéraires spécifiques.

La troisième partie envisage notre motif en termes de représentation numérique, de sorte qu'elle révèle les catégories sous forme indexée et graphique. Avec le double postulat d'application des nouvelles technologies dans les études littéraires et de la promotion des lettres belges, cette partie s'inscrit dans le cadre du programme de soutien au patrimoine culturel entrepris par le *Service général des Lettres et du Livre de la Fédération Wallonie-Bruxelles* et les *Archives & Musée de la Littérature* (AML).

Notre approche contribue à la compréhension de la réalité culturelle d'une époque et permet de revenir sur certaines interprétations des principaux mouvements littéraires qui se

manifestent dans les différents pays. Ainsi, nous en proposerons une nouvelle lecture supranationale qui s'approche de l'idéal généreux de la *Weltliteratur* déjà rêvée par Goethe entre 1827 et 1832²⁰, qui rend justice aux cultures littéraires dites périphériques et qui montre le virtuosisme du comparatisme diachronique et hypertextuel. L'analyse du motif que nous proposons ici ne tisse que le principe d'une histoire littéraire aux bifurcations encore à découvrir. D'ailleurs, Goethe aussi a dédié un *Chant* aux eaux (1779):

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen,
Steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen
Wallt er verschleiern,
Leisrauschend
Zur Tiefe nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

L'âme de l'homme
Ressemble à l'eau:
Venant du ciel,
Montant au ciel,
Devant descendre
Sur terre encore,
Changement éternel.

Le pur filet jaillit
De la paroi
Haute et abrupte,
Puis asperge avec grâce
D'eau vaporeuse
Le rocher lisse,
Légalement s'y pose
Et ondoie comme un voile,
Dans un murmure
Gagnant le gouffre.

Si des rochers
S'opposent à sa chute,
De dépit il écume
Et, par degrés,
Va vers l'abîme.

En son lit plat
Il glisse par les prés du val,
Et c'est dans l'onde unie d'un lac
Que tous les astres
Baignent leur face.

Le vent est pour la vague
Un amant caressant;
Le vent jusqu'au fond mêle
Les vagues écumantes.

²⁰ L'intérêt de Goethe pour la littérature universelle apparaît dans la correspondance avec Eckermann en 1827. GOETHE, Johann Wolfgang von (1942). *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Paris : Gallimard.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

Ame de l'homme,
Que tu ressembles à l'eau!
Destin de l'homme,
Que tu ressembles au vent²¹!

²¹ *Id.* (1779). *Gesang der Geister über den Wassern* (*Chant des esprits au-dessus des eaux*). Franz Schubert mit en musique le poème ; entre 1817 et 1821 il en compose jusqu'au cinq versions musicales.

Première partie

THÉMATOLOGIE, MYTHOCRITIQUE
ET HISTOIRE LITTÉRAIRE
À L'ÈRE DES HUMANITÉS NUMÉRIQUES

1. Thèmes, mythes, personnages et paysages aquatiques

Dans cette première partie nous avancerons la définition opératoire du « motif mythique » pour l'analyse des « eaux dormantes » qui se manifestent dans le vaste corpus décadent et, tout particulièrement, symboliste. Cela nous oblige à formuler une procédure méthodologique multidisciplinaire et à mettre forcément en relation des termes scientifiques appartenant à des domaines hétérogènes.

Une fois déterminé ce que nous allons entendre par « thème » –et l'indexation numérique des nœuds thématiques résolue– nous observerons les corrélations qui existent entre les mythes fondateurs et le primitivisme, les cosmogonies des origines, la conscience du paysage, l'émergence de l'imagination créatrice et l'activité onirique du point de vue théorique.

Par ailleurs, une brève mise en perspective historique de notre pléiade de thèmes, nous renseignera tantôt sur l'évolution des significations associées aux représentations de l'eau, tantôt sur le bouleversement des genres littéraires à la fin-de-siècle.

Compte tenu de ces considérations, nous allons recourir à des expressions déjà admises par la critique académique (comme par exemple le « paysage de l'âme ») mais nous proposerons de nouvelles locutions pour mieux expliquer le choix du répertoire thématique et le complexe réseau sémantique que ce dernier engendre. Nous avancerons l'hypothèse des « correspondances miroitantes », du « principe oximorique », des « eaux oniriques », du « drame aquatique », de l'« horizon vertical », parmi d'autres. Ces formules contribuent à déchiffrer le programme poétique des symbolistes et nous aident à éclairer les apports des symbolistes belges à l'égard de la conscience et de la construction poétique du paysage intérieur.

L'intérêt d'une telle approche multiple donne également vigueur à des disciplines démodées comme la thématologie, rend possible la rédaction d'une histoire littéraire d'un motif, permet de réorganiser un large corpus d'œuvres et d'auteurs, en donnant plus de visibilité aux auteurs souvent oubliés.

1.1. Actualité et interdisciplinarité des études thématiques

La critique thématique n'a pas connu un grand succès ; ce sont plutôt l'indifférence ou l'hostilité qu'elle éveille. Si d'un côté, il est vrai que les digressions théoriques peuvent aujourd'hui sembler fallacieuses et obsolètes –parce que souvent accusées d'être trop arbitraires pour pouvoir délimiter un cadre méthodologique rigoureux²²–, de l'autre côté, il faut reconnaître que de récentes études comparatistes consacrées à l'univers aquatique dans les lettres ne manquent pas. Thématologie et comparatisme sont donc actuels. Ce qui attire particulièrement notre attention c'est leur caractère interdisciplinaire.

Dans le livre de Pierre Masson et Marie Blain-Pinel *Rêveries marines et formes littéraires* (2001), la mer est l'objet d'une profonde analyse esthétique et rhétorique. *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal* (2009) est un essai plus récent signé par un groupe de chercheurs coordonné par François Delpéch; les auteurs réunissent ici un abondant répertoire d'images, de métaphores, de fictions, de réflexions morales et théologiques sur les mystères, merveilles et horreurs de l'élément liquide, produites aux XVI^e et XVII^e siècles. Les riches travaux combinent l'analyse littéraire de textes qui appartiennent à des genres différents (une lettre de Jean de la Croix, le *Mystère valencien de saint Christophe*, *Emblemata* d'Alciat, le frontispice de *La Pícara Justina*, les poèmes de dom Manuel de Portugal et Francisco Manuel de Melo, *Don Quichotte* entre d'autres), avec une mise en contexte historique, sociale et religieuse, afin de détacher un réseau de sujets reliés au milieu marin et, plus en général, aquatique. Il y a quelques années, Chantal Connochie-Bourgne réunit dans *Mondes marins du Moyen Âge* (2006) de pertinentes contributions sur la riche symbolique de l'eau rattachée surtout à la culture occidentale de l'époque médiévale²³. D'autres anthologies thématiques ont vu le jour et montrent une certaine vogue de ces études critiques: c'est le

²² Nous reviendrons sur les considérations théoriques et historiques auxquelles s'est livrée la critique dans le prochain chapitre.

²³ Parmi les publications qui privilégient l'époque Cf. THOMASSET, Claude, JAMES-RAOUL, Danièle (éds.) (2002). *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique du Moyen Âge*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne ; RIBÉMONT, Bernard (éd.) (1996). *L'Eau au Moyen Âge. Symboles et usage*. Orléans : Paradigme.

cas de *Ríos de letras* (2010)²⁴, coordonné par Pedro Bufao et Manuel García, qui contient une sélection de textes en langue espagnole consacrés surtout aux rivières, écrits depuis les premières manifestations dans les cultures orientales et classique jusqu'à nos jours; ou *Au pays du fleuve et des Grands lacs* (2002) publié sous la direction d'Antoine Tshitungu Kongolo et Marc Quaghebeur. Dans ce dernier, nous découvrons un important recueil thématique destiné à faire découvrir le Congo, le Rwanda et le Burundi à travers les corpus francophones, africain et belge. Dans *La Belgique en toutes lettres* (2008), Véronique Jago-Antoine et Hugues Robaye réunissent des extraits romanesques et montrent comment il est possible de classer les livres canoniques d'une littérature nationale par le critère thématique. Le premier des trois volumes qui composent l'œuvre, *Le Pays*, inclut une sélection de quinze romans « noyés par l'eau » des canaux, de la mer, des étangs et de la boue. Bien que le recueil soit en partie dépourvu de textes critiques, nous trouvons ici la confirmation du fait que les lettres belges sont abondamment imprégnées de l'élément liquide en tous ses états et variations.

Depuis quelques années nous assistons à une forte augmentation des études (essais, revues, articles mais aussi thèses doctorales) sur la littérarité de l'eau à l'échelle globale. Du côté des revues, nous remontons par exemple au numéro 306 de la *Revista de Occidente* (2006) dédié à « Los sentidos del agua » qui compte avec les plumes d'Umberto Eco, Paolo Fabbri, Michel Maffesoli, parmi d'autres illustres écrivains. Du côté des thèses de doctorat, rappelons une plus récente contribution de Dora Ocsovai qui a soutenu une thèse intitulée *Le motif de l'eau dans l'esthétique du XVIII^e siècle. Littérature et peinture* (2012) centrée sur l'étude globale du symbole de l'eau dans le contexte du *settecento*.

Rédiger une bibliographie exhaustive serait un travail presque impossible à terminer et pratiquement inutile sur papier; notre tâche se complique si nous considérons que l'eau n'est pas un simple élément naturel illustré par les lettres, mais elle est à la fois un fait social et culturel témoigné par de nombreux manuscrits depuis l'époque antique jusqu'à nos jours. En outre, le renouveau d'intérêt –poussé surtout par la problématique de gestion et le contrôle de

²⁴ Voir aussi PICQUET, François (éd.) (1993). *Le fleuve et ses métamorphoses. Actes du colloque tenu à l'Université Lyon 3 – Jean Moulin, les 13, 14 et 15 mai 1992*, Paris. Piquet pose des questions esthétiques et symboliques quant à la spécificité des cours d'eau.

cette ressource au XXI^e siècle— est remarquable dans presque toutes les sciences humaines et sociales²⁵. Cependant, un portail informatique pourrait être une ressource utile pour réunir les études.

Notre courte prémisse a pour but d'illustrer quelques exemples d'analyse thématique et, par-là, certains critères de validité qui lui sont attribués dans le cadre des études comparatistes. Bien qu'incomplet, notre bilan ne porte pas moins témoignage d'une certaine renaissance de la thématologie, qui a retrouvé une vigueur pour des sujets qui ne sont pas liés exclusivement à des légendes ou à des personnages mythiques de la littérature mais aussi à des éléments naturels tels que l'eau. Il faut en effet remarquer que les titres présentés appellent à d'autres méthodes que celle de la « thématologie pure », puisqu'ils s'ouvrent sur plusieurs aires culturelles comme celle de l'anthropologie, de la sociologie, de la psychanalyse et de l'histoire des religions. Nous le devons à l'influence des lectures postmodernes qui réclament le retour affiché d'une référence extérieure à la pratique littéraire en vertu des parcours transversaux²⁶. L'ouverture des littératures à la conscience du monde et des réalités contemporaines a cautionné et inspiré de nouvelles interprétations qui ont fait l'objet de nombreux reproches parmi lesquels le fait de s'éloigner des sources, aussi bien que de l'objet proprement littéraire.

Il suffit de penser à l'original regard holistique et écologique proposé par l'écocritique, une discipline émergente qui se centre sur la présence ou l'absence de valeurs écologiques dans les textes. À côté de l'étude thématique, elle montre comment l'analyse de la nature (à travers ses formes diverses d'expression créatrice) peut dépasser les dichotomiques entre l'environnement et l'essor culturel. En tant qu'approche possible des représentations de l'eau, elle permet de lire dans une nouvelle perspective (postmoderne et

²⁵ Voir par exemple FAGAN, Brian (2011). *Elixir. A Human History of Water*. New York : Bloomsbury Press ; BERGER, Corinne et ROQUES, Jean-Luc (2005). *L'eau comme fait social, transparence et opacité dans la gestion locale de l'eau*. Paris : Editions L'Harmattan ; FRÉROT, Antoine (2009). *L'Eau. Pour une culture de la responsabilité*, Paris : Autrement ; LASSERRE, Frédéric et DESCROIX, Luc (2010). *Eaux et Territoires: Tensions, Coopérations et Géopolitique de l'eau*. Ville du Québec : Presses de l'Université du Québec.

²⁶ Voir encore HIDIROGLOU, Patricia (1994). *L'eau divine et sa symbolique. Essai d'anthropologie religieuse*. Paris : Albin Michel. À travers les exégèses du judaïsme, du christianisme et de l'islam, l'auteur parcourt transversalement la symbolique de l'eau et examine les rapports du sacré et de la figure noétique de l'homme. Son objectif est celui de mettre en relief une certaine herméneutique de l'eau qui, comme toute substance céleste, procède d'une renaissance mystique.

anthropologique) même des romans de science-fiction, comme le roman *Dune* (1965) de Frank Herbert qui renvoie aux craintes portées par la large problématique de la ressource énergétique. D'ailleurs, nous pouvons aussi mentionner les études littéraires qui abordent des questions du rapport de l'eau avec la féminité comme celle coordonnée par Yolande Helm intitulé *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones* (1995). La composition de ce recueil d'articles a été élaborée à partir d'un questionnement sur la symbolique du liquide dans des écrits de femmes du monde francophone telles que Françoise Lison-Leroy, Marguerite Duras, Annie Cohen, Anne Hébert, Assia Djebar, Colette Nys-Mazure, Eugénie De Keyser ou Nina Bouraoui, parmi d'autres : « Et les écrivaines? Il semblerait qu'elles plongent volontiers dans des Histoires d'eaux [...] A travers tous les genres littéraires. Et, surtout, à travers différentes nationalités, différentes cultures [...] Pour émerger, ou mieux émerger et créer une littérature à l'architecture fluide » (Helm, 1995: 9-10).

Quelles perspectives de recherche légitimes pouvons-nous envisager donc aujourd'hui ? Devons-nous n'étudier que les mythes ou les thèmes proprement littéraires, n'élucider que le tissage de la « matière » mythique dans le texte, ou bien pouvons-nous ouvrir le champ d'analyse à d'autres imaginaires ?

Les contextes et les moments historiques dans lesquels apparaissent les images aquatiques sont multiples ; les auteurs du livre *Imaginaires de l'eau, imaginaire du monde* (2007) nous accompagnent dans une exploration des mythes liés à l'eau pour comprendre leur impact au sein du développement des civilisations et des cultures occidentales ; Camille Tarot se demande s'il existe une symbolique universelle de cet élément repérable dans la littérature. Quoique l'attribution du signifié soit toujours différente, il est néanmoins vrai que les significations connotatives reposent sur le même signe. Dans ce sens –et par ses caractéristiques d'adaptation et transformation–, l'eau nous apparaît comme le symbole suprême de ce processus qui voit l'interprétation, la construction du monde et la création poétique strictement liées.

La polyvalence du motif ne s'affirme pas seulement verticalement dans le temps (en modifiant sa valeur et sa signification au gré des siècles) mais aussi horizontalement (il est repris par les écrivains) et peut montrer l'évolution des époques et cultures.

Or, si nous revenons à l'histoire littéraire francophone, nous constatons facilement que certains mouvements, écoles et mêmes traditions ont privilégié ce motif et l'ont converti dans une matière linguistique discernable pourvue de son propre contenu.

Nous retiendrons notre attention sur l'époque fin-de-siècle pour illustrer comment l'approche thématique n'est pas seulement utile pour entendre l'esthétique et l'idéologie du symbolisme, mais elle sert aussi pour dessiner une herméneutique des eaux dormantes qu'inondent les lettres belges jusqu'au XX^e siècle et engendrent les « paysages de l'âme ».

Tout en respectant le côté philologique et partant des acquis des études thématiques, de la mythocritique, de la psychologie des profondeurs, de la littérature comparée, notre thèse se propose d'abord de restituer les discours en vigueur sur la symbolique de l'eau aux sources littéraires pour ensuite détacher quelques traits universels de l'imaginaire aquatique. Il s'agira, dans la deuxième partie d'analyser les thèmes *stricto sensu* (c'est-à-dire les expressions particulières et limitées qui partent nécessairement du fait littéraire).

En guise de conclusion, le réseau sémantique qui surgira de cette étude nous permettra ainsi de mieux cerner l'imaginaire onirique, les bouleversements littéraires, les changements de paradigmes qui caractérisent la fin du XIX^e et le XX^e siècle, et par la lecture mythocritique offrir une réflexion d'ordre épistémologique sur les nouveaux modes d'approche critique de la littérature²⁷.

1.1. Frontières et contradictions de la discipline

Inventorier la constellation de représentations qui découlent des « eaux dormantes » nous situe au sein d'un aspect controversé de la littérature comparée : devons-nous les considérer comme un sujet, un motif, un thème, une image poétique ou plutôt comme un élément mythique qui se manifeste au cours de plusieurs siècles? La définition de ces termes et leurs relations avec le comparatisme moderne, ainsi que les réflexions empiriques concernant ces questions, ont été l'objet de nombreux essais²⁸ et d'autant de

²⁷ Circulation interculturelle et transhistorique de certains des motifs.

²⁸ Nous renvoyons le lecteur désireux d'approfondir la question sur l'étude des thèmes et les tentatives de sa définition aux travaux de TROUSSON, Raymond (1965). *Un*

méfiances. En effet, à l'heure actuelle, les comparatistes n'ont pas trouvé une solution à certains obstacles : d'un côté, la terminologie est souvent confondue dans les manuels²⁹, de l'autre, ces mêmes termes sont des catégories théoriques en rénovation opératoire. Les divergences qui portent sur le contenu, les manifestations textuelles et le mode d'organisation ont fait de la thématologie une discipline peu solide ou reléguée aux études folkloriques. Dans ce chapitre, nous allons contredire cette position et justifier la thématologie en tant que type d'étude littéraire actuel et efficace pour l'analyse des corpus. Elle nous permettra une nouvelle relecture de l'histoire littéraire (même à l'aide des humanités numériques) et, par l'étude des unités thématiques, de mieux connaître l'imaginaire symbolique de l'époque en question. Une fois établi ce dernier, nous pourrons le comparer avec celui des sociétés diachroniquement ou géographiquement lointaines pour analyser la permanence des figures mythiques dans la littérature moderne et découvrir les manifestations littéraires d'une pensée mythique en devenir.

Une brève mise au point terminologique (qui pourrait, à première vue, paraître relever d'une minutie gratuite) s'impose pour expliquer au moins en partie notre méthodologie, mais cette réflexion préalable sert aussi à rompre une lance en faveur de cette discipline injustement discréditée. Nous allons réviser les définitions que l'on a données au « thème » et « motif » depuis le

problème de littérature comparée : les études de thèmes. Essai de méthodologie. Paris : Lettres Modernes ; PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André M. (1967). *La Littérature comparée.* Paris : Armand. Colin ; JEUNE, Simon (1968). *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation.* Paris : José Corti ; ROUSSEAU, André Michel (1969). «Vingt ans de littérature comparée en France» dans *L'Information littéraire.* 21^e année, no. 5 (nov.-déc.1969) ; FRENZEL, Elisabeth (1970). *Stoffe der Weltliteratur.* Stuttgart : Kröner, [3^e ed] ; FRENZEL, Elisabeth (1970). *Stoff-Motive und Symbolforschung.* Stuttgart : Metzler [3^e ed] ; TROUSSON, Raymond (1974). «Les thèmes» dans : *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire.* Paris : Armand Colin ; WEISSTEIN, Ulrich (1974). *Comparative literature and literary theory: survey and introduction.* Bloomington : Indiana University Press ; JOST, Francois (1974). *Introduction to Comparative Literature.* Indianapolis : Bobs Merrill ; FRENZEL, Elisabeth (1980). *Motive der Weltliteratur,* Stuttgart : Kröner [2^e ed] ; TROUSSON, Raymond (1981). *Thèmes et mythes: questions de méthode.* Bruxelles : Université Libre de Bruxelles ; BELLER, Manfred (1981). *Thematologie in vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis.* Wiesbaden : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion ; PAGEAUX, Daniel-Henri (éd.) (1983). *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France.* Paris : SFLGC ; GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada.* Barcelona : Tusquets Editores.

²⁹ La traduction même de *Stoff* diffère selon les langues ; de plus, les termes motif, type, fable, mythe, légende, etc. sont souvent utilisés comme synonymes. En tout cas, le mot allemand *Stoff* se traduit littéralement par « matière » en français, et *Geschichte* par « histoire ».

début du XX^e siècle pour arriver finalement à l'explication de la locution adoptée dans la présente thèse. Les traditions que nous développerons sont les suivantes : la thématologie (mieux connue sous le nom de *Stoffgeschichte*), la tradition formaliste et structuraliste, l'école de Genève et la nouvelle critique anglo-saxonne.

Bien que la problématique de l'analyse thématique puise notamment ses racines dans les travaux de Platon et d'Aristote, les recherches les plus importantes ont été réalisées au cours du XIX^e siècle et elles ont connu un grand succès en Allemagne. Nous songeons à la *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* (1886-1910) de Max Koch, à la série de seize volumes, *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* (publiée de 1929 à 1937) par Paul Merker ou à la collection *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* (1901-1909). Les thématologues ont surtout étudié les réalisations, chez des auteurs différents, d'une matière (*Stoff*) ou d'une tradition commune, en repérant des thèmes universels tels qu'ils se manifestent dans les œuvres au fil des siècles ; c'est pourquoi on a aussi parlé de littérature comparée (Trousson, 1965).

Nonobstant, la prolifération de ces illustres études a donné naissance à maintes objections. Déjà en 1904 Benedetto Croce, en se référant à une monographie sur le thème de Sophonisbe, met en garde contre les dangers et les ambitions de ce type de travaux, un reproche partagé par Paul Hazard en 1914. En France, les fondateurs de la *Revue de Littérature Comparée* (1921) manifestent à leur tour une profonde défiance ; selon Fernand Baldensperger elle manque d'intégrité au moment où elle ambitionne de reconstruire tous les liens possibles des chaînes thématiques ; de la même façon, Paul Hazard considère qu'elle ne se limite pas aux « rapports de fait » propres du premier comparatisme français. D'ailleurs, parmi les principaux ouvrages qui ont fortement contribué à la défense et à l'identification des thèmes figurent celles du finlandais Antti Aarne et l'américain Stith Thompson. Dans *Verzeichnis der Märchentypen* (1910) Aarne classe plusieurs contes de fées et légendes populaires du XVIII^e siècle à partir d'une typologie de motifs bien définie. Pendant les années vingt Thompson complète ce travail dont la seconde révision, *The Types of the Folktale depuis 1921* (1964), reste encore aujourd'hui comme référence internationale

pour des monographies et des catalogues nationaux³⁰. Entre les années vingt et quarante, des critiques plutôt incisives apparaissent en Russie grâce à la plume d'Evgeny Tomashevsky, Vladimir Propp et Mikhaïl Bakhtine. Dans son célèbre article intitulé *Thématique* (1925), Tomachevski définit soit la consistance soit la décomposition causale et temporaire des thèmes (concepts abstraits) en motifs (composants plus petits). D'après lui, il n'est jamais question des thèmes (au pluriel) d'un récit, mais d'« un thème unique qui se dévoile au cours de l'œuvre » (*Ibid.*: 263). Dans sa *Morphologie du conte* (1928), Propp critique les prédécesseurs du début du XX^e siècle et remarque la nécessité de développer une méthode de segmentation formelle et mieux structurée à partir de différentes disciplines (anthropologie, sémiologie et littéraire) afin d'identifier les divers motifs présents dans un texte. Les recherches de ce dernier sur les contes et les légendes populaires russes ont influencés profondément le comparatisme et constituent la base du structuralisme³¹. Quelques années plus tard, Bakhtine signe *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1940) dans lequel il module le thème du carnavalesque : loin de n'être qu'une manifestation folklorique, il constitue une des expressions les plus incisives de la culture et des valeurs populaires de l'époque.

Pendant les années 1930, Marcel Raymond et Albert Béguin mettent au point la critique de la conscience ; tandis que Paul Van Tieghem parle en 1931 de thématologie comme l'équivalent de *Stoffgeschichte*, en se référant tout particulièrement à l'étude des thèmes (mythes ou motifs) traités par un écrivain. Les apports d'Ernst Robert Curtius sur les topiques médiévaux apparus dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948) sont également importants : le philologue allemand cherche à démontrer qu'il existe une communauté culturelle de l'Europe puisque toutes les littératures nationales semblent s'inspirer des mêmes sujets. A *Theory of Literature* (1949) envisage une critique à l'étude comparée des thèmes ; René Wellek et Austin Warren insistent sur

³⁰ Voir les quatre tomes sur le conte populaire français publiés entre 1976 et 1985 par Delarue et Tenèze, disponibles depuis quelques années dans un seul recueil. DELARUE, Paul et TENÈZE Marie-Louise (2002). *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*. Paris : Maisonneuve & Larose.

³¹ Les formalistes russes sont longtemps restés inconnus en France et c'est grâce aux traductions de Tzvetan Todorov que leurs théories ont commencé à circuler pendant les années Soixante grâce aussi à Gérard Genette, Michael Riffaterre et Philippe Hamon.

le fait que la véritable originalité créatrice réside dans le traitement de la forme et du matériel. Par la création d'une connexion directe entre le thème et l'archétype, *The Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye, devient l'une des critiques littéraires des plus influentes de l'époque. Ainsi, pour décrire sa méthode, le canadien introduit deux concepts innovateurs : « centripète » (quand la critique se dirige vers la structure intérieure du texte) et « centrifuge » (quand elle se dirige plutôt vers la société et le monde extérieur). Frye soutient que les deux mouvements vont de la fonction esthétique vers la fonction sociale de la littérature et qu'ils sont complémentaires.

Charles Mauron fait notamment coïncider la critique thématique avec la critique psychanalytique, pendant que la critique de l'imaginaire est souvent identifiée à celle de Gaston Bachelard. La méthode de travail que propose Bachelard puise dans la conception de catégories qui permettent de sélectionner l'image essentielle et saisir ses répercussions dans l'œuvre. Toutefois, le choix de l'image fondamentale a été souvent accusée de tomber dans l'arbitraire, de négliger le contexte historique et social en faveur de la subjectivité du critique. Les principaux théoriciens qui s'inscrivent dans la ligne de la critique de l'imaginaire sont Georges Poulet, auteur des *Études sur le temps humain* (1949) et spécialiste de Proust ; Jean-Pierre Richard qui dans *Littérature et Sensation* (1954), en plus de revenir vers Proust, étudie Baudelaire et Mallarmé, tandis que dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961) il s'occupe du maître symboliste; Jean Starobinski qui consacre *L'œil vivant* (1961) à Racine et Rousseau, et *Le monde sensible* (1974) à Proust. Mais c'est Richard, qui donne une intéressante définition de thème :

Un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel, en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...]. Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle (Richard, 1961: 24-25).

Il y a pour Richard une manière d'envisager les thèmes qui passe par l'exploration de l'inconscient de l'écrivain. L'œuvre

littéraire, est une totalité organique latente : le critique doit sélectionner un certain nombre d'éléments textuels, prêter attention à leur récurrence et à leur organisation selon une perspective « interrogative et totalitaire » (*Ibid.*: 14). Bien que dans ses premiers livres Richard recourt à la psychanalyse, son approche sera de plus en plus phénoménologique et plus nettement structuraliste.

C'est justement en évoquant les analyses thématiques de Mauron, Poulet et Richard que Gérard Genette accuse cette méthode d'être au fond une « critique d'amateurs d'âme » (Genette, 2001: 144) qui cernent des « constantes thématiques, de référence presque toujours psychologiques » (*Ibid.*: 132), à savoir « un réseau organisé d'obsessions » (*Ibid.*: 133) ou encore « le corpus soumis à cette recherche n'est rien d'autre que l'œuvre entier d'un auteur, ce qui assimile inévitablement l'invariance dégagée à l'unité psychologique » (*Ibid.*: 143).

En 1955 Claudio Guillén fait une distinction entre la configuration conceptuelle du thème (ou une ébauche pre-littéraire de type schématique, résultante de différentes lectures) et le traitement poétique final du thème (Guillén, 1955: 397-406).

En 1963 Simon Jeune utilise des *thèmes* ou *sujets* pour indiquer une matière (éléments de la nature, sentiments, idées) moins précise que les *types* (personnages légendaires, mythologiques ou bibliques). Nous retrouvons le même genre de distinctions mais définies en d'autres termes chez les auteurs de *La littérature comparée* (1967) Claude Pichois et André-M. Rousseau. Ferdinand de Saussure avertit dans son *Cours de linguistique générale* (1968) que cette préoccupation pour définir les choses en partant des mots est une mauvaise méthode.

Manfred Beller inclut sous la dénomination de *Thématologie* l'étude conjointe de trois catégories fondamentales: la matière, les motifs et les thèmes. L'auteur de *Von der Stoffgeschichte zur Thematologie* (1970), voudrait évincer *Stoffgeschichte* au profit de *Thématologie*, concept plus riche. Il clarifie que *Stoff* désigne la matière, tandis que *Thema* concernerait à la fois la matière et la forme expressive. La matière se trouve avant ou en dehors de la création poétique et c'est un objet existant : la nuit, la lune, le soleil. Les fantaisies de l'après-midi ou de la nuit de pleine lune seraient des motifs lyriques développés à partir de l'observation du monde extérieur faite par les poètes de tous les temps, auxquels peuvent s'ajouter des éléments plus abstraits comme la résignation, l'amitié ou l'amour. Au moment d'inventorier les éléments essentiels de la

comparaison (thème, matière, fable, motif, figure, mythe), Beller n'est d'accord qu'en partie avec Weisstein et Guillén, ainsi ajoute-t-il d'autres éléments : métaphore, allégorie, topos, parabole, symbole, image, parmi d'autres (Beller, 198: 102). De plus, il considère nécessaire de dépasser les limites traditionnelles de la comparaison thématique (celles développées *ad hoc* par Weisstein et Guillén) et il propose quelques possibilités d'agrandissement du domaine de l'étude thématique. Il s'agit d'inclure la théorie de l'archétype développée par Freud et Jung afin d'étudier les sujets comme constantes archétypales ; tenir compte de la méthode d'analyse structuraliste, en reliant l'analyse des sujets avec celle des structures textuelles, comme fait Jean Burgos quand il cherche à capter l'unité structurelle de la poésie à travers ses réseaux d'associations mythiques et symboliques (Burgos, 1977 : 522-534) ; ajouter la recherche de symboles comme le fait Gaston Bachelard ; se diriger vers les études historiques, culturelles et vers l'histoire des idées, comme fait Guthke dans *La mythologie du monde sans les dieux* ; faire attention à la relation thématique entre la littérature et les autres arts. Au lieu de se limiter au cinquième type de comparaison proposé par Manfred Schmeling³² (qui consiste à appliquer de méthodes élaborées spécifiquement par les comparatistes), Beller suggère d'ouvrir la thématologie jusqu'à inclure le quatrième type de comparaison : celui qui applique à l'analyse comparative les apports d'autres disciplines.

Pierre Dufour considère le motif plus vaste par rapport au thème et le situe ainsi à un niveau qui précède la réalisation concrète de l'œuvre en l'assimilant à un modèle archétype, socioculturel ou anthropologique (Dufour, 1977: 141-190).

De vigoureux plaidoyers, comme Harry Levin ou Raymond Trousson ne manquent pas. Ils cherchent à réhabiliter un domaine exploité avec enthousiasme par les allemands au début du XX^e siècle. Il faut rappeler que, dès ses débuts, la *thématologie* est mise en relation avec le comparatisme allemand et plus précisément avec

³² Voir l'introduction de SCHMELING, Manfred (éd.) (1984). *Thematologie in vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Op. Cit., pp. 20-30. Le premier type se base sur la relation directe ou génétique entre les éléments de la comparaison. Le deuxième tient compte de la relation causale entre plusieurs œuvres qui appartiennent à différentes nationalités et leur inscription dans un processus historique. Le troisième se fonde sur les analogies des contextes extralittéraires communs aux ouvrages. Le quatrième adopte au contraire un point de vue anachronique et fait appel à d'autres méthodes esthétique-formelles (structuralisme, linguistique, sémiotique, etc.). Le cinquième conçoit la comparaison comme une procédure qui délimite et applique minutieusement différentes méthodes au sens strict (périodisation, intertextualité, étude des genres ou de thèmes, etc.).

les études du folklore du XIX^e siècle. Dans *Comparative Literature and Literary Theory : Survey and Introduction* (1974) Ulrich Weisstein insiste sur la nécessité de marquer une nette différence entre matière et thème, en faisant appel à la triple différenciation opérée par Goethe. Ce dernier proposait une distinction entre matière (qui serait le contenu et qui n'a pas trop d'importance), fond (qui n'est pas une catégorie morphologique mais plutôt psychologique)³³ et forme : seule celle-ci peut être analysée esthétiquement. Selon Weisstein, la matière résulte de la compilation des composants principaux de l'action, et elle aide à découvrir les thèmes et les motifs sous-jacents. En d'autres mots, thèmes et motifs font partie de la matière et non pas du fond. Le fond serait la pensée philosophique-idéaliste présente dans l'œuvre où réside la signification et pour Weisstein elle devrait rester en marge de la recherche : les comparatistes doivent se focaliser sur les éléments qui font partie du contenu qui sont la matière, le thème, le *topic* (qui permettent l'analyse monographique), le motif, la situation (universelle et archétypique), l'image, le trait (unités inférieures sans trop d'importance). Claudio Guillén ajoutera en 1985 les concepts de mythe, type (personnage), scène, espace. Dans *Thèmes et mythes. Questions de méthode* (1981), Trousson fait une distinction entre le motif et le thème très proche de la distinction entre le *Motiv* et le *Stoff* allemands. Sur la ligne des définitions et les exemples proposés par Kayser (*Das sprachliche Kunstwerk*, 1948), et de Frenzel (1963), les motifs sont des concepts larges, des attitudes ou des situations générales, non nécessairement littéraires mais qui sont matière de la littérature :

Qu'est-ce qu'un motif? Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude — par exemple la révolte — soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés — par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc. Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles [...] mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts. De là l'intérêt des motifs pour la psychanalyse, qui désigne le motif général par le thème particulier qui en est issu : motif de la rivalité père-fils : complexe d'Oedipe ; motif de l'amour incestueux père-fille : complexe d'Electre, etc. Ces archétypes correspondaient pour C.G. Jung à des démarches spontanées de l'esprit

³³ Bien avant l'apparition des théories freudiennes, Goethe suggère que « l'homme ne peut rester longtemps dans l'état conscient et doit se replonger dans l'inconscient, car là vit la racine de son être ».

humain : c'est dire la distance qui les sépare du thème organisé dans la présentation littéraire (Trousson, 1965 : 12-13).

Alors que le thème serait la cristallisation et la particularisation d'un motif, et donc un objet littéraire exprimé dans une œuvre et possible point de départ d'une tradition littéraire :

Qu'est-ce qu'un thème ? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; le motif de la création artistique dans le thème de Pygmalion; le motif de l'opposition entre la conscience individuelle et la raison d'Etat dans le thème d'Antigone ; le motif de l'intolérance religieuse et philosophique dans le thème de Socrate. Par un processus identique d'individualisation et de particularisation, la situation caractéristique de l'opposition entre deux frères, qui est un motif, devient thème lorsqu'elle a pour protagonistes Prométhée et Epiméthée, ou Etéocle et Polynice, ou Abel et Caïn ; l'amour incestueux et la rivalité père-fils se cristallisent dans le thème d'Oedipe; le motif de la femme trahie et délaissée dans Médée. C'est dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire » (*Ibid.*).

La position de Trousson est étayée par l'opinion de Bremond et Pavel qui cherchent à clarifier les termes en occasion de deux importants colloques consacrés aux études thématiques *Pour une thématique I* (1984) et *Pour une thématique II* (1986) pendant lesquels ils soulignent l'importance de cette discipline « comme un moment privilégié de la démarche critique » auquel il faut « autant s'y consacrer sans fard » (Bremond, 1988: 219).

En 1985, Cesare Segre parle d'une bivalence implicite dans le concept du thème qui oscille entre argumentation et idée inspiratrice, et donc entre matière objective et subjective. Gerald Prince envisage le thème comme une « construction conceptuelle » qui exige de la part du lecteur un travail d'« assemblage », de « généralisation » et d'« étiquetage », thématiser dépend donc du texte mais aussi du cadre adopté et des unités choisies par le critique (Prince, 1985: 125-433).

De son côté, Philippe Chardin propose une distinction entre un mythe et un thème. À son avis, « le mot mythe paraît qu'il s'impose complètement quand nous sommes devant une constante archétypique, une image canonique, une figure emblématique,

(soient celles-ci d'origine historique, religieuse, mythologique, légendaire (Chardin, 1989 : 163-176). De cette manière il utilise le mythe pour se référer à un élément similaire à ce que Dufour appelait motif. En tout cas, malgré la confusion conceptuelle et terminologique qui a favorisé le soupçon des théoriciens, Guillén croit qu'il est possible de réaliser une analyse thématique en profondeur, si l'on considère la réalité des œuvres concrètes (Guillén, 1985: 295). Étant donné qu'il y a plusieurs niveaux superposés, c'est le théoricien qui doit choisir et appliquer une méthode élaborée spécifiquement pour l'étude comparée. L'analyse du thème ainsi conçu constitue un aspect important de la recherche. D'une part, elle maintient une relation directe avec les œuvres d'un corpus, de l'autre, elle favorise l'étude parallèle des motifs et des thèmes surtout si l'analyse vise à mettre en évidence l'originalité thématique de chaque œuvre concrète face à l'uniformité générale des motifs. Dans n'importe quel cas, et comme nous avons déjà remarqué, d'autres comparatistes ne partagent pas l'idée d'éléments créés *ad hoc* par le critique.

À partir des années quatre-vingt-dix, grâce à *The Return of Thematics Criticism* (1993) de Werner Sollors, nous assistons à un véritable retour de cette discipline. L'auteur récapitule les différentes positions des critiques autour du problème controversé de son statut: « Thematic' has become a rather pejorative term in literary studies, typically coupled with the adverb 'merely'.[...] Thematics is simply considered 'old' and hopelessly outmoded, and hence discussions of *literary treatments of themes* tend to call themselves by other names ». (Sollors, 1993: xiii). Le critique rappelle les difficultés de trouver un accord sur la définition (Sollors, 2002), problématique sur laquelle reviennent également Rastier (1995) et Louwerse et van Peer (2002).

Or, le bref répertoire bibliographique que nous venons de proposer dans ces deux premiers chapitres a le but de montrer que malgré les accusations, les études thématiques sont toujours actuelles et attestent une évolution interdisciplinaire dans la pratique du thématicien. La plus grande divergence terminologique dans ce domaine se trouve entre la *Stoffgeschichte* et les autres courants. Si les thématologues proposent un modèle où le motif, étant plus abstrait que le thème, se trouve à un niveau hiérarchique supérieur, pour les formalistes et les structuralistes, l'école de Genève et la nouvelle critique anglo-saxonne le motif est par contre concret.

Le courant de la thématologie semble convenir à notre projet, car elle se prête surtout aux études qui s'intéressent à « comment plusieurs écrivains, plusieurs époques, plusieurs littératures réagissent à un même type » (Trousson, 1964a: 107). Nous adhérons en partie à la position de Trousson selon qui, nous le rappelons, un thème est l'expression particulière d'un motif, son individualisation, le résultat du passage du général au particulier.

Par ailleurs, il faut avouer que l'« eau » en elle-même ne constitue pas un objet d'étude dans cette tradition et elle n'est pas non plus une pure abstraction intellectuelle à laquelle on peut attacher un sens précis. Cependant, à l'époque fin-de-siècle elle engendre des mythes, personnages, cosmogonies et « paysages de l'âme » repérables dans les textes. L'eau peut donc porter, illustrer et visualiser des thèmes qui à leur tour génèrent des associations sémantiques.

Compte tenu du raisonnement ci-dessus la hiérarchie terminologique que nous avons choisie reste proche de celle utilisée par ces courants thématiques, de sorte que nous allons hiérarchiser deux nœud fondamentaux : a) le motif central des « eaux dormantes » (supérieur aux thèmes), la locution totalisante qui est un trait distinctif de toute une époque et que nous qualifierons de « mythique » ; b) les « thèmes aquatiques », unités particulières ramenant toujours à l'ensemble.

Pour l'interprétation des figures mythiques et légendaires, nous feront aussi recours à l'approche mythique, pendant que l'approche archétypale nous aidera à comprendre les correspondances cosmogoniques. En ce qui concerne les « paysages de l'âme », l'ensemble de représentations, qualités et sensations nous conduira vers l'approche symbolique.

Parallèlement, nous allons cerner un principe pour la catégorisation numérique.

1.2. Les eaux dormantes : un motif mythique

Nous venons de préciser les termes « motif » et « thème » pour marquer une différence entre la notion abstraite des eaux dormantes et les représentations littéraires qui s'en dérivent. Cependant, pour mieux distinguer et mettre en contexte ces dernières à l'époque qui nous intéresse, nous proposons de qualifier notre « motif » de « mythique ». À continuation nous en donnons une définition plus détaillée et exemplifiée par quelques personnages mythiques et légendaires associées à l'élément liquide et aux cosmogonies.

En tant que réalité culturelle extrêmement complexe, abordable dans des perspectives multiples (histoire des religions, philologie, histoire classique, sociologie, ethnologie, anthropologie, folklore, psychologie, littérature) nous sommes conscients du fait que l'association du terme « mythe » avec celui encore plus problématique du « motif » est propice à des confusions. Mais au sein de notre hiérarchie terminologique, l'eau est reliée en première instance aux mythes cosmogoniques. Ces derniers créent à leur tour des mythes littéraires et engendrent des modulations sémiques qui débouchent sur l'imaginaire et le rêve (d'où le choix de la locution des « eaux dormantes »). Le mythe, on le sait, est un palimpseste fort instructif car malléable et sans cesse réécrit. Chaque artiste greffe sa propre interprétation ; ainsi à l'intérieur d'un même mouvement l'on peut retrouver d'innombrables variations et spécificités. C'est justement un aspect que nous ambitionnons de dévisager dans le présent travail.

Par ailleurs, il nous semble important de recourir également à la thématologie pour entendre l'ancrage de la mythocritique dans notre étude comparée ; de plus, son analyse en diachronie permet un passage sans heurt à l'observation du devenir du mythe au fil de ses récritures. C'est pourquoi nous avons commencé par un bref aperçu théorique sur les concepts de « thème » et de « motif ».

Les étapes qui suivent consistent dans l'ouverture d'une dialectique entre l'imaginaire et la symbolique de l'eau, et entre la pensée mythique et la rêverie. Quant à la pensée mythique, elle est envisagée depuis le XIX^e siècle comme le fondement de la seconde. Au cours des siècles précédents, la reprise massive d'images helléniques –telles que mers habitées par divinités et monstres (Poséidon, Anfitrite, Triton, Protée, Rhodos, nymphes, sirènes,

etc.), fleuves divinisés (qu'ils soient sacrés ou funèbres, comme Ladon, Éridan, Styx, Achéron, etc.) satyres et personnages de faunes près des sources – servent moins à l'expression du rêve ou de l'idéal qu'à celle du décor. Leur symbolique change progressivement au fur et à mesure que s'impose la figure du penseur solitaire qui contemple la nature et se méfie des grandes étendues, et dont l'imaginaire hugolien en est un exemple tangible. L'esprit romantique garde toutefois la tendance des pratiques chrétiennes, de sorte que l'analyse intérieure des réalités idéales (Dieu, l'univers, l'âme) prend souvent la forme des promenades silencieuses près de l'eau et des *Confessions*³⁴.

Un regard attentif sur les productions décadentes et symbolistes nous confirme que la recrudescence du mythe est un aspect prépondérant rattaché à la quête du monde intérieur et du chemin de la spiritualité. Les poètes se penchent sur les représentations de l'humanité primitive, ils croient en la profondeur des mythes classiques et des légendes lointaines, « ils en cherchent la signification permanente et le sens idéal, où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles [...] Un mythe est la conque sonore d'une idée » (Régnier, 1911: 336). Ainsi, le culte pour les traditions anciennes, les religions lointaines, les fables, les philosophies du monde seraient « les plus incontestables récurrences de nos âmes vers l'Absolu » (Morice, 1889: 31).

La majorité de mythes, légendes et fables se confondent entre eux et convergent avec des tropes aquatiques aussi bien qu'avec des images oniriques à tel point qu'ils prennent une ampleur tout à fait originelle. Si l'on songe par exemple aux multiples réécritures de la princesse biblique Salomé, outre qu'enrichir la sémantique du mythe³⁵, elles relèvent d'importantes « correspondances » liquides avec d'autres personnages féminins de source religieuse comme Hérodiade, Iseut ou Mélisande. L'existence simultanée d'interprétations fait qu'elle soit parfois contradictoire, de sorte que

³⁴ Cf. Vigny, Lamartine et Musset.

³⁵ Salomé connaît un succès prodigieux dans tous les arts, surtout grâce à l'*Apparition* (1876) de Gustave Moreau. Tour à tour femme fatale, névrotique, sorcière ou vierge, elle a été l'objet de tous les emblèmes et l'un des personnages privilégiés de la décadence à la fin du siècle. À *Rebours* (1884) d'Huysmans ; *Au Jardin de l'Infante, Des soirs fiévreux* (1893), *Le Chariot d'or, Symphonie héroïque, Evocations, Hérode* (1901) d'Albert Samain ; *La Porte d'Ivoire, La Vierge* (1897) de Bernard Lazare ; *L'ombre ardente, Hérodias, Hérodiade* (1897) de Jean Lorrain ; sans oublier *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde. En musique, les opéras *Hérodiade* (1881) de Jules Massenet et *Salomé* (1905) de Richard Strauss.

Salomé est à l'occurrence princesse cruelle, un enfant innocente, femme fatale. L'*Hérodiade* (1864-67) de Stéphane Mallarmé détourne les éléments bibliques convoqués ; d'abord, il opère volontairement la fusion entre Hérodiade et sa fille, ensuite il la convertit en l'incarnation et le reflet de l'expérience poétique. C'est du miroir d'Hérodiade la glaciale que sort Narcisse ; ainsi la vierge glacée symbolise l'auto portrait du poète devant la vie :

O miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.
 Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité³⁶!

D'autres associations avec l'élément liquide sont repérables dans l'*Hérodiade* (1857) de Banville ; la « jeune reine » est comparée ici au fleuve : « Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain »³⁷ ; tandis que dans *Hérodias* (1877) de Gustave Flaubert le fleuve est présent pour caractériser le paysage qui entoure le palais où vit la reine, « le Jourdain coulait sur la plaine aride »³⁸. Chez Flaubert, les états de l'eau créent une atmosphère qui fait présager le drame ; le conte s'ouvre déjà avec l'image du château sur l'eau : « La citadelle de Machaerous se dressait à l'orient de la mer Morte », la princesse vit à l'intérieur de « cette couronne de pierres, suspendue au-dessus de l'abîme »³⁹ et couverte d'un brouillard flottant. La *Salomé* (1887) de Jules Laforgue termine avec l'image de la tête de Jean qui flotte sur la mer :

Comme elle (Salomé) voulait que la tête tombât en plein dans la mer sans se fracasser d'abord aux rochers des assises, elle prit quelque élan. L'épave décrivit une phosphorescente parabole suffisante. Oh ! la noble parabole ! - Mais la malheureuse petite astronome avait terriblement mal calculé son écart ! et, chavirant par-dessus le parapet, avec un cri enfin humain ! elle alla, dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité

³⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1893). « Hérodiade ». *Vers et prose : morceaux Choisis*. Paris : Perrin, p. 54. Le projet hanta Mallarmé pendant trente-cinq ans.

³⁷ BANVILLE, Théodore (1857). *Les poésies de Théodore de Banville, 1841-1854*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, p. 343.

³⁸ FLAUBERT, Gustave (1877). « Hérodias ». *Trois contes*. Paris : Charpentier, p. 168-169.

³⁹ *Ibidem*.

que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale, lacérée à nu, ses diamants sidéraux lui entrant dans les chairs, le crâne défoncé, paralysée de vertige, en somme mise à mal, agoniser une heure durant. Et elle n'eut, pas même, le viatique d'apercevoir la phosphorescente étoile flottante de la tête de Jean, sur la mer⁴⁰.

Salomé est traitée dans tous les registres : mythique et païenne, danseuse cruelle et femme chaste, bacchante provocatrice et suiveuse. Salomé-Hérodiade s'inscrit également dans la lignée des princesses orientales invincibles et teintées de l'amour destructeur qui vont de Sémiramis, à la Princesse Borghèse, Messaline ou Cléopâtre.

De son côté, Cléopâtre est intéressante dans la mesure où elle devient une reine qu'engendre la rêverie, la Madone des prières profanes, la « Maîtresse du Sommeil, Souveraine des Veilles »⁴¹. Chez Iwan Gilkin elle se transforme en fleur et miroite la lune : « Et de vos dents de lys, ivres de cruauté, / Où la lune affligée a figé sa clarté / Et de vos ongles fous, fleuris de jeunes roses »⁴² mais ces variations naturelles sont nombreuses. De fait, tous les personnages légendaires sont désormais indissociables des référents minéraux et des cosmogonies, comme témoignent également Léda et Jupiter.

Les interprétations sur la symbolique de Léda varient selon l'artiste ; nonobstant l'oiseau qui l'accompagne coïncide généralement avec l'apparition de Jupiter, l'amant qui se métamorphose pour la séduire. Le moment de cette rencontre bucolique au bord de l'eau est évoqué par Mallarmé (*Idylle antique*, 1859). Léda est une nymphe qui se trouve en compagnie de ses sœurs au moment où elle est surprise par l'apparition du cygne. Henri de Régnier fait allusion à l'histoire originelle de la nymphe ; dans sa *Léda* (1902) il est question d'une statue à l'air endormi entourée par l'eau miroitante et nombre de cygnes. Dans *La Jeune Parque* (1917), Valéry fait une référence au marbre comme image d'un amant divinisé : « Mes pauses, sur le pied portant la rêverie, / Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie, / Cent fois sur le soleil

⁴⁰ LAFORGUE, Jules (1887). *Moralités légendaires*. Paris : Librairie de la Revue Indépendante. A propos de l'édition de *Salomé* que nous connaissons aujourd'hui, il faut souligner qu'elle est le résultat de la fusion de deux textes dont le titre du premier est suggérant : *L'Aquarium* paru le 29 mai 1886 dans le journal *La Vogue*, et une version antérieure de *Salomé* parue le 28 juin et 5 juillet 1886 dans le même journal. Dans *L'Aquarium* il est question d'un « Pays où fleurit le silence », suivi d'un échantillon de créatures aquatiques et tumultueuses.

⁴¹ GILKIN, Iwan (1897). « Prière ». *La Nuit*. Paris : Mercure de France, p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

joue avec le néant, / Et brûle, au sombre but de mon marbre béant »⁴³. Néanmoins, le parallélisme entre le cygne et le « je » poétique fait songer à l'amour pour l'art et au pouvoir des mots. Le Cygne-Dieu traduit la victoire du poète sur l'inachèvement artistique et l'impuissance de la création. Les Parques seraient à la fois trois variations du Moi et le dieu de l'art. Ballestra-Puech confirme cette hypothèse : selon elle les trois parties de l'œuvre représentent les trois sœurs et renvoient à leur tour à l'expression du « moi créateur » (Sylvie Ballestra-Puech, 1993 : 75). Ainsi, la création artistique serait inévitablement associée aux figures féminines aquatiques, dont le personnage d'Ophélie en est une autre variante.

Le cas d'Ophélie est plus complexe car l'intérêt pour ce personnage se manifeste déjà à l'aube du XIX^e siècle, impulsé par le goût romantique du théâtre shakespearien et les relectures d'*Hamlet*. Elle est une héroïne tragique, comme la portraient Alexandre Dumas et Paul Meurice, ou la représentation du mal de vivre de l'époque, comme la voient George Sand, Alfred de Musset ou Victor Hugo. Un chapitre à part entière sera dédié à l'étude de cette figure pendant l'époque symboliste, mais ce que nous voulons remarquer ici est la force de suggestion produite par les images de la noyade –Ophélie flotte entre sommeil et mort, étroitement encadrée par des eaux noires et calmes, couronnée de fleurs– qui tisse un véritable lien avec la légende et apporte d'éléments originels pour la compréhension de la notion occidentale moderne du mythe. Mais un problème se pose : peut-on considérer Ophélie, Salomé, ou les personnages bibliques que nous allons retrouver dans le présent travail comme des mythes ?⁴⁴ Bien qu'ils ne soient pas des récits oraux (ils sont philologiquement repérables), ils sont au moins associés aux éléments naturels et aux cosmogonies. De plus, grâce à leur transmission écrite, leur substance littéraire se renouvelle constamment en spirale sans jamais s'épuiser.

⁴³ VALERY, Paul (1942). « La Jeune Parque ». *Poésies*. Paris : Gallimard, p. 62.

⁴⁴ Nous pouvons parler du mythe d'Ulysse (le voyageur aquatique), de Narcisse, d'Orphée, d'Antigone, de Thésée, de Don Juan (et donc des personnages) mais aussi du mythe du labyrinthe, de la raison, du progrès, de l'utopie et ses extensions dans la littérature fantastique, le merveilleux, les contes de fées. Il peut être aussi entendu comme récit, texte, discours, image ou métaphore, métalangage ou synonyme de légende, ou créature imaginaire, parmi d'autres.

Il paraît donc compliqué de se consacrer à l'analyse des mythes décadents et symbolistes et des personnages légendaires de matrice liquide sans s'approcher, au préalable, des mythes fondateurs et des définitions du « mythe cosmogonique » et du « mythe ».

1.2.1. Approche des mythes fondateurs

Il faut d'abord tenir compte de l'eau comme l'un des symboles primordiaux que l'on retrouve au cœur d'antiques légendes, des représentations universelles et des textes fondateurs. En même temps, l'eau mythique touche tantôt l'imaginaire des hommes d'une époque donnée, tantôt une vision du monde individuelle (comme la mentalité et les souvenirs d'un sujet). Ces affirmations ne sont pas exemptes de contradictions. En effet, cette notion a fini par embrasser toutes les catégories de l'imaginaire et elle s'est appliquée au sein de champs d'étude hétérogènes. Le mythe a connu des utilisations différentes selon les époques, d'où sa « confusion » terminologique. Si l'évolutionnisme triomphe à la fin du XIX^e siècle, il se trouve remplacé au XX^e par une énorme quantité d'approches diverses. Cette section présente un bref aperçu sur les principales approches à la pensée mythique à partir de l'École de Cambridge, l'école comparatiste, l'école fonctionnaliste, le courant psychanalytique, la tendance herméneutique, l'exégèse historique, le regard idéologique-culturel, le structuralisme et le courant sociologique.

Historiens et philologues sont attirés par les civilisations en tant que telles et traitent les mythes comme une partie de cette totalité. Leur analyse consiste généralement à découper le mythe ou les aspects des dieux en éléments pour trouver la source possible de ces derniers, ainsi que la religion.

L'École de Cambridge (*Myth and Ritual School*) prolonge la ligne de l'évolutionniste James George Frazer, auteur du remarquable *Rameau d'or* (1890), et elle s'appuie sur la relation étroite entre le mythe et le rite, où le premier serait moins le reflet de la sauvagerie qu'une réminiscence confuse de rituels disparus, qui sont tout à fait compréhensibles. Le rite est donc l'aspect priorisé, n'étant le mythe que sa verbalisation. Jane Hellen Harrison, Arthur Bernard Cook et Francis Cornford cherchent à concilier les thèses des philosophes classiques avec l'anthropologie

naissante. Dans *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion* (1927) Harrison se rattache aux recherches sociologiques d'Émile Durkheim sur la religion grecque, et entend le mythe comme un phénomène social qui maintient une cohérence au sein d'un groupe donné.

L'école comparatiste, inaugurée par le philologue indo-européaniste Georges Dumézil, étend les méthodes de la linguistique à l'analyse des mythes et des traditions primitives⁴⁵. Dumézil considère ces dernières comme des totalités intellectuelles spécifiques et il introduit le concept d'idéologie sociale indo-européenne (de sorte qu'il propose une première forme de structuralisme).

L'école fonctionnaliste, coordonnée par Bronislaw Kaspar Malinowsky fixe les principes de l'anthropologie scientifique en réalisant des recherches au sein des sociétés primitives. Il avance l'idée d'une culture organique et interprète l'interrelation des faits sociaux comme une nécessité de caractère fonctionnel. (Malinowski, 1913, 1924 et 1926). Le mythe a pour fonction de rétablir l'aura des cérémonies évanouie au fil des siècles. Il est donc une narration qui se conte et qui se vit.

D'après Sigmund Freud, le courant psychanalytique s'inspire des données mythiques pour étudier le comportement de la psyché. Mythe et rêve sont branchés : le premier représente l'expression d'un refoulé collectif pendant que le rêve parle d'un désir individuel transmis de façon symbolique. Dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1904) Freud interprète le mythe de Thésée dans le labyrinthe comme figure de la naissance, Narcisse comme celle de l'introversion névrotique. Les psychologues font recours au terme pour indiquer les pulsions du surmoi. Denis de Rougemont et Micheline Sauvage le définissent à leur tour comme un procédé symbolique de transgression des tabous. Charles Mauron s'intéresse au réseau de métaphores qui véhiculent l'inconscient de l'écrivain et qui se retrouvent dans les diverses œuvres du même auteur. Ainsi, par l'analyse littéraire, il dégage des thèmes symboliques des tabous et des pulsions obsédants. Dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963) l'auteur développe finalement la notion

⁴⁵ La découverte du sanscrit a permis aux linguistes de trouver des similitudes avec le latin, le grec et la famille de langues indoeuropéennes. Parmi les théoriciens nous rappelons Franz Bopp, auteur du *Le système de conjugaison en sanscrit* (1816), qui a jeté les bases de la linguistique comparée (discipline de laquelle naît la mythologie comparée de Friedrich Max Müller qui envisage le mythe comme une déformation du langage).

du mythe personnel dont René Etiemble s'empare pour parler, par exemple, du « mythe de Rimbaud » (Etiemble, 1952). Carl Gustav Jung fonde sa propre psychologie des profondeurs. Il prend les mythes et les rêves pour des manifestations de l'inconscient collectif, de sorte que les analogies entre les images, les situations et les personnages des mythes se doivent aux archétypes qui constituent le contenu de cet inconscient. Il s'agit donc de retrouver ce nombre limité d'archétypes dans n'importe quel mythe de n'importe quelle latitude. La notion d'archétype a obtenu notamment un énorme impact hors du champ de la psychologie ; il suffit de penser aux théories littéraires de Joseph Campbell (1949)⁴⁶, de Northrop Frye (1957)⁴⁷, d'Eleazar M. Mélétski ou de Pierre Solié (1980)⁴⁸. Les variations archétypales dans les productions esthétiques sont également contemplées par Albert Béguin (1939), Georges Poulet, Charles Mauron et Gaston Bachelard. Mais parmi les contributions plus importantes dans le champ de la mythocritique il y a celles de Gilbert Durand. La méthode durandienne revalorise le mythe en remplaçant son statut pré-philosophique dans un mode de pensée qui garde le fond anthropologique de l'imaginaire, au sens conçu par Lévi-Strauss :

La mythocritique [...] pose que tout « récit » (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre (Durand, 1996 : 230).

Pierre Albouy conçoit le mythe littéraire comme « un récit, que l'auteur traite et modifie avec une grande liberté » (Albouy, 1969: 9) et qui n'existe que si l'artiste a réussi à lui donner une signification nouvelle : « Quand une telle signification ne s'ajoute pas aux données de la tradition, il n'y a pas de mythe littéraire »

⁴⁶ Dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949) le critique américain expose sa théorie du « monomythe » selon laquelle tous les mythes du monde se résument dans le même archétype.

⁴⁷ Le canadien postule une analyse archétypale et mythique des œuvres littéraires ; son essai *Anatomy of Criticism* (1957) a marqué toute une époque.

⁴⁸ À travers *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande Mère et de ses fils-amant* (1980) il développe le vaste ensemble de motifs surgis de l'archétype de la Grande Mère, stade ultime de maturité affective de l'*anima*. La mythanalyse d'inspiration structuraliste intègre les archétypes jungiens s'attachant davantage au réseau de relations littéraires qu'ils entretiennent et à leurs influences sur la culture.

(*Ibid.*). D'ailleurs, s'ouvre ici une controverse importante puisque les mythes, en dépit de l'étymologie, n'impliquent pas toujours un *récit*. Pierre Brunel remarque à ce propos qu'il y a des mythes de situation (comme Antigone ou Œdipe) qui supposent un ensemble de données narratives, mais qu'il y a aussi des mythes de héros (comme Prométhée) qui se rendent indépendants d'un *récit* explicite⁴⁹. En tout cas, Brunel réduit la dimension philosophique et anthropologique de la mythocritique de Durand et il se tourne vers l'analyse de l'irradiation textuelle subie par un mythe.

Les rapports entre mythe et littérature ont été mis au point dans un ouvrage intitulé *Questions de mythocritique* (2005) et structurés en un dictionnaire de 31 entrées. Le livre compte avec une ouverture sur des questions comparatistes plus générales, particulièrement intéressantes pour notre perspective, qui abordent le champ de l'imaginaire :

Il s'agit donc pour nous de confronter ce qui participe de la spécificité mythocritique à d'autres champs de la pensée ou de la pratique critiques, et inversement, de repenser tel concept, telle théorie ou tel objet d'étude a priori étranger au domaine mythique, à l'aune -ou dans la perspective- de l'imaginaire, du mythe ou du symbole⁵⁰.

Dans *Mythologies* (1957) Roland Barthes dégage la portée conservatrice du mythe ; se trouvant celui-ci au sein du projet étimologique, il n'est pas nécessairement manifesté dans une forme unique. Le mythe serait donc un « système sémiologique » où toutes les versions se somment dans un corpus en perpétuelle mouvance. Pour le comparatiste il n'y a pas de mythes hors des textes littéraires, comme le soutient également Roger Caillois d'après qui « c'est précisément quand le mythe perd sa puissance morale de contrainte qu'il devient littérature » (Caillois, 1958 : 181).

L'exégèse historique inaugurée par les *Prolégomènes à une mythologie scientifique* (1825) de Karl Otfried Müller ou le *Vie de Jésus* de Davis Friedrich Strauss (1835) posent l'accent sur les sources et l'époque dans lesquelles apparaissent les mythes. Puisque

⁴⁹ BRUNEL, Pierre (1977). « Le mythe et la structure du texte », *Revue des Langues Vivantes*, XLIII. Selon Brunel : « Le mythe peut fort bien être présent en dehors de tout récit : il est là, sur le vase grec qui représente Ulysse tenté par la voix des Sirènes, dans une image qui tout au plus fait référence à un récit », p. 519.

⁵⁰ CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (éds.) (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Éditions Imago, p. 8. Les parcours de lecture personnels proposés ici sont complémentaires par rapport au *Dictionnaire des mythes littéraires* (1994 éd. révisée) dirigé par Pierre Brunel.

ceux-ci puisent leurs racines dans un contexte historique précis ils ne peuvent pas être étudiés sans faire recours aux techniques pourvues par les sciences exactes. Ils excluent leur caractère universel et n'acceptent pas la méthode comparative : il n'y a pas de liens entre les grecs anciens et les sociétés primitives. Johann Jacob Bachofen prolonge la ligne historique au plan idéologique-culturel : selon lui le mythe doit être encadré dans le contexte historique et géographique où il s'est généré mais aussi dans le système idéologique-culturel propre de l'époque et de la culture qui leur donnent origine. Meslin affirme que « tout mythe est un produit culturel, le fruit d'une société d'hommes » (Meslin, 1978: 198).

Au moment où les méthodes structurales prennent les sciences humaines d'assaut, le mythe est vu comme langage. L'application du modèle linguistique à l'anthropologie reconnaît la spécificité des peuples de l'Amérique du Sud, de l'Afrique mais aussi des Grecs. Lévi-Strauss s'intéresse à la pensée mythique en la traitant comme une pensée logique au niveau du sensible, qui classe et utilise des catégories empiriques pour dégager des notions abstraites ensuite enchaînées en propositions. Les mythes d'une société forment ainsi le discours de cette société, un discours d'après lequel il n'y a pas d'émetteur personnel. Ce qui intéresse Lévi-Strauss c'est l'objectivité et la structure, non le contenu, la psychologie ou le symbolique, d'où son approche à la logique et aux oppositions binaires (homme/femme, sec/humide, ciel/terre, singulier/pluriel). Les oppositions peuvent être englobées dans une dualité plus vaste (Nature vs. Culture) dont le mythe constitue la médiation la plus précise. Lévi-Strauss met au point une syntaxe opérationnelle après avoir décomposé les contes mythiques en unités minimales qui ont un signifié (les *mythèmes*). Il montre que le mythe est une combinatoire d'éléments langagiers ; il est porté par sa propre syntaxe et donc il perd son sens hors du langage. Il précise en tout cas qu'il n'existe pas de « version vraie [...] toutes les versions appartiennent au mythe » (Lévi-Strauss, 1974: 242). De sorte que nous envisagerons les variations symbolistes comme les variantes du même mythe qui se comprennent par référence à l'autre.

Le courant sociologique de Georges Grote procède de la comparaison des mythes avec d'autres éléments provenant des cultures contemporaines éloignées. La fable enseigne la pensée de la société et se réfère moins au passé historique qu'à celui idéologique ou imaginaire. Cette orientation prend son essor après les apports d'Émile Durkheim qui entend la sociologie comme une

science empirique ; il s'intéresse aux représentations collectives et à l'étude des religions. Dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie* (1912), il définit le mythe comme un discours religieux connecté avec le rite. Les représentations de caractère collectif permettent de voir comment la société imagine l'homme, le monde, les systèmes de la morale ou laissent percevoir comment l'individu pense le procès historique dans lequel il vit et qu'il transforme. Dans son *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (1897-1898), suivi de *l'Esquisse d'une théorie générale de la magie* (1902) Marcel Mauss applique la méthode à l'étude de la sociologie de la religion.

L'interprétation herméneutique des années vingt se doit au philosophe Ernst Cassirer qui envisage la mythologie comme une discipline autonome et le mythe comme un message ayant un contenu religieux de matrice archaïque. Un exemple d'approche herméneutique à teneur religieuse est celui du théologien Rudolf Bultmann qui s'intéresse aux éléments mythiques dans les histoires des saints.

Suivant la ligne de la pensée religieuse moderne, Mircea Eliade formule une doctrine sur le mythe comme fait universel anhistorique, doctrine qui est à la base de la pensée moderne. Eliade développé une lecture morphologique des grands types religieux ; il souligne que dans le domaine de l'histoire des religions le mythe :

raconte une histoire sacrée, il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain...C'est donc toujours le récit d'une création. (Eliade, 1963: 16-17).

Les mythes grecs classiques représentent le triomphe de l'œuvre littéraire sur la croyance et le principe de significations différentes que l'art enrichit et transforme continuellement.

Vu ces réponses hétérogènes à des questions éternelles sur l'origine des mythes, la définition de « motif mythique » que nous proposons pour les eaux « dormantes », n'entretient-elle pas une confusion supplémentaire? Notre travail progresse d'abord vers une idée qui sous-tend l'interprétation généralisée des mythes, c'est-à-dire l'existence d'une source partagée à différentes latitudes et époques (cosmogonies, cycles et éléments naturels) et d'un moule commun (spirituel et rituel) qui engendrent les récits à partir

desquels se reproduisent (jusqu'à l'infini) les représentations littéraires que nous allons énumérer. Bien qu'une symbolique unique de notre motif soit difficile à démontrer, les unités sémiques rattachées aux eaux « dormantes » sont le reflet des archétypes primitifs capables de mettre en œuvre une révolution d'ordre langagier et spirituel (retour à la langue originelle, renouveau du rite sacralisant, accès à la dimension onirique,) dans les sociétés modernes.

La récupération des récits mythiques à l'époque qui nous intéresse vise à expliquer la formation du monde sous une nouvelle perspective, d'où l'intérêt particulier pour l'élément aquatique, matrice de toute chose et symbole de connaissance. En 1886 le chercheur français Sébillot consacre un ouvrage entier à l'eau-mère et affirme qu'elle tient une place de premier ordre dans la plupart des mythes cosmogoniques. Cette idée d'une eau originelle existant depuis l'éternité et présente au fil des civilisations –en Égypte ainsi qu'à Babylone– est illustrée dans le célèbre *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988) publié sous la direction de Pierre Brunel.

Or, pour en revenir à notre thèse, il nous semble que ce sont les apports théoriques et les interprétations du mythe que Stéphane Mallarmé résume dans sa « Tragédie de la Nature » (1880) et les influences du Primitivisme flamand sur le corpus des belges, qui nous offrent quelques éclairages fondamentaux pour la compréhension de la terminologie que nous avons adoptée. De plus, les discours que Mallarmé a tenus sur le rôle du mythe dans les arts nous situent plus spécifiquement dans le contexte fin-de-siècle. Nous allons également tenir compte de la place que les symbolistes accordaient aux mythes afin de corroborer notre hypothèse.

1.2.2. Cosmogonies des origines et *Dieux antiques*

D'abord, nous devons considérer l'eau faisant partie des mythes d'origine de structure cosmogonique (du grec *cosmo-* « monde » et *gon-* « engendrer », l'exemplaire type de toutes les constructions et origines possibles de l'univers) qui se prête à des applications multiples dans le domaine de la religion, la philosophie, la science, l'art et la littérature.

Nous avons vu qu'au début du XIX^e siècle l'émergence des disciplines scientifiques et le pressant intérêt des chercheurs allemands pour les civilisations lointaines s'accompagnent d'une

curiosité pour les origines communes de l'humanité. Ainsi, à partir de tous les documents possibles, mythographes, philosophes, philologues classiques et historiens de religions s'interrogent sur l'apparition des mythes semblables dans des lieux différents du monde et à différentes périodes. L'œuvre de Creuzer, *Religions de l'Antiquité considérées dans leurs formes symboliques et mythologiques* (1810-1812) rapproche divers mythes et postule l'existence d'une base unique partagée par tous. Parallèlement à la montée du positivisme, Friedrich Max Müller publie l'an 1856 *Mythologie comparée*, un essai où il esquisse les liens entre langage, mythologie et religion ; sa théorie solaire est également exposée. En étudiant les langues indo-européennes, Müller détecte un phénomène de synonymie et d'homonymie qui déterminerait le langage des premiers hommes et leur évolution linguistique. Ainsi, il remarque qu'en Sanscrit existent 37 noms distincts pour appeler le soleil (Müller, 1861: I, 462). Indiquer le soleil par 37 différentes qualités augmente la possibilité d'attraction homonymique avec les noms d'autres éléments qui partagent au moins un attribut commun (synonyme) avec l'astre. Plus en général, il considère que la mythologie peut être élucidée par la compréhension des métaphores et leurs tendances vers l'homonymie et la personnification. C'est dans l'étymologie des noms divins qu'il faut chercher le sens authentique, un sens qui d'ailleurs se résume toujours dans les phénomènes de la nature et de l'astronomie. L'œuvre de Müller connaît un succès immédiat ; son disciple, le révérend George William Cox, ne tarde pas à écrire *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer* ; l'enthousiasme de Stéphane Mallarmé le pousse à traduire ce dernier qui sera lancé sous le titre de *Dieux antiques* (1880). Lors de la publication, Mallarmé profite pour adhérer à la théorie du mythe comme représentation de phénomènes naturels et pour prôner l'existence d'une racine commune qui relie tous les récits des origines. Cette œuvre est extraordinairement originale dans la mesure où, prolongeant également les travaux de Michel Bréal et Louis Ménéard⁵¹, elle essaie d'appliquer les principes fondateurs des sciences linguistiques et mythologiques à la création poétique. La prise de position de Mallarmé rend le sens premier du mythe : celui du

⁵¹ Voir à ce propos BREAL, Michel (1882). *Mélanges de mythologie et de linguistique*. Paris : Hachette ; MÉNARD, Louis (1886). *Histoire des Grecs*. Paris: Librairie Ch. Delagrave.

« grand et pur spectacle » des premiers âges, le sens que les grecs ont perverti plus tard par des « transformations capricieuses » et des contes immoraux. Cette affirmation est très proche de l'affirmation de Müller d'après qui les Grecs « attribuent à leurs dieux des choses qui feraient frissonner le plus sauvage des Peaux-Rouges... Dans les tribus les plus arriérées de l'Afrique et de l'Amérique, nous avons peine à trouver rien de plus hideux ou de plus révoltant » (Müller, 1876 : II, 115).

À la fin du XIX^e siècle, l'on revisite le sens divin des mythes d'origine, de sorte que les éléments qui se rattachent aux explications chrétiennes sont subvertis et mis au service d'une genèse qui se déroule sur le plan de la création littéraire et artistique. Bertrand Marchal souligne comment Mallarmé a substitué à la religion une poésie qui catalyse les aspirations de l'homme au divin, grâce à la re-sémantisation des éléments fondateurs du christianisme (Marchal, 1988). Mallarmé définit les traits des divinités et des pensées religieuses dans les termes suivants:

La Mythologie est-elle la *religion* des anciens ? Oui : en tant qu'une religion peut ne pas fournir certaines impressions religieuses nécessaires et que seront obligés de puiser autre part ses adeptes, soit dans les maximes des poètes, des philosophes, ayant sur la vie l'influence morale et sacrée que n'a pas, en principe, la théogonie grecque. Il se formera, avec l'aide de la conscience humaine, de cette façon, deux courants idéals distincts : l'un, situé entre la religion et la fable, est le mythologique proprement dit ; un autre serait celui qu'aujourd'hui nous appellerions simplement le religieux. (Mallarmé, 1880: 12).

Les méditations que Mallarmé poursuit tout au long des *Divagations* et qui culminent dans *Offices* constituent aussi une interrogation sur les liens qui unissent poésie et liturgie, culte de dieu et culte esthétique. La question mythologique ne peut s'envisager sans toucher à la question religieuse. Déjà dans la traduction de Cox, Mallarmé annule toute référence à la religiosité chrétienne en s'approchant ainsi aux plus neutres interprétations sur l'origine des religions de Müller. Les études de ces maîtres visent d'une part à remplacer les croyances antérieures par la foi en un absolu d'essence poétique ; de l'autre, ils délivrent les divinités classiques de leur apparence héroïque afin de leur rendre un état primitif. Les dieux, les héros et leurs aventures sont ramenés à leur réalité authentique celle de la nature puisqu'à l'origine ils existait

autant de noms désignant des phases ou des phénomènes de la Nature : « les personnages galants de la fable *ont été transformés en phénomènes naturels* [...] voilà le but de la Mythologie moderne »⁵². C'est surtout dans l'évolution du soleil que se concentre la majorité d'explications mythologiques, de sorte que même Narcisse résulte, au fond, la variation d'Endymion, « le nom du soleil quand il plonge dans la mer ». Le « grand et perpétuel sujet de la Mythologie » est pour Mallarmé le drame solaire, la succession des saisons et les phases du jour. Les changements de la Nature sont finalement « approchés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE »⁵³. Austin Gill se détient sur l'analyse détaillée des rapports entre observation de la Nature et l'explication du monde (question centrale pour les peuples primitifs):

Comment le poète doit-il expliquer la terre selon son « sens mystérieux des aspects de l'existence »? En tenant devant les hommes un miroir où ils puissent reconnaître, non pas une image du poète mais une représentation du monde et en même temps, une image d'eux-mêmes. Cette image d'eux-mêmes, les hommes la découvraient jadis dans la nature extérieure, directement. C'est là tout l'enseignement des *Dieux antiques*. Le drame des jours et des saisons (la Tragédie de la Nature), reflète la tragédie de l'homme. Toute la mythologie n'est qu'une célébration, obscurcie ou trop chargée de matière de cette correspondance. (Ghill, 1959: 168).

Avec le drame solaire de Müller et Cox, cette « tragédie de la nature » a fourni à Mallarmé une justification scientifique de la religion anthropologique personnelle qu'il développe pendant les années de la difficile composition d'*Hérodiade* et qui culminent dans la crise spirituelle de 1866⁵⁴. Pour Marchal cette religion

⁵² Note de l'éditeur dans la « Préface » de *Dieux antiques*. Op. Cit., p. 7.

⁵³ MALLARMÉ, Stéphane (1880). *Dieux antiques*. Op. Cit., p. 12. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁴ Les lettres envoyées à son ami Cazalis entre 1866 et 1867 renseignent sur cette crise qui l'a approché de nouvelles convictions religieuses. Dans la lettre de fin avril 1866 nous lisons: « nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme », *Correspondance*, I, p. 207. Mais la profusion des termes tels que « rêve », « univers », « beauté », « œuvre », « néant », au fil des lettres traduit l'originel programme mallarméen visible dans la lettre du 28 juillet 1866 à

latente n'est que « le génie inconscient de l'homme », « l'invariant humain le plus fondamental » (Marchal, 1988: 157) ; ainsi, le poète arrive à la conclusion que les mythes, les langues et les religions convergent tous dans une religion unique bercée par le drame solaire (Marchal, 1988: 562). Aux yeux de Gardner Davies le drame est profondément lié à la nouvelle esthétique lancée par Mallarmé et à l'*Œuvre* obsédant auquel il ne cesse de rêver pendant toute sa vie (Davies, 1959). D'ici résulte la permanence et la revalorisation du fait psychique universel. Le mythe ainsi conçu est une forme littéraire qui représente la mystérieuse connexion entre l'homme, son état primitif et la divinité. À propos de l'activité poétique de Mallarmé, Pierre Renaud souligne comment Müller « exerça une influence indéniable » (Renaud, 1973: 49) et il soutient aussi que « les mythes sont une création de mots. Or justement à cette époque les poètes commençaient d'attacher une importance particulière à la technique de leur art, de réfléchir à son origine et à ses conditions » (*Ibid.*: 52)⁵⁵. C'est le moment où la recherche de la dimension spirituelle passe par la conscience de l'« imaginaire », l'utilisation du mythe et de l'écriture symbolique. Dans un monde progressivement désacralisé, il n'y a que la fable ou la poésie – investies d'un contenu pur et idéal – capables de fournir un équivalent du sacré :

De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable. Si quelque esprit, imbu de préjugés, pensait que les divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence, il pourra, à la lecture de belles pages empruntées ici aux gloires des Lettres d'aujourd'hui, reconnaître, comme un fait, que rien n'est mort de ce qui fut le culte spirituel de la race. Magnifique et vivant prolongement qui doit se perpétuer aussi longtemps que notre génie littéraire (Mallarmé, 1880: 312).

La problématique du sacré et du profane vue depuis la subjectivité de l'écrivain, est également déclinée sous l'angle collectif puisque le sacré est par essence socialement partagé. Par le

Aubanel : « J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même », *Correspondance*, I. Op. Cit., p. 224.

⁵⁵ Il ajoute plus tard : « N'est-elle pas aussi, cette mythologie, une expression poétique, traduite en langage humain, de l'univers? Métaphorique en son essence, la pensée mythique, à sa source, ne consiste-t-elle pas à revêtir d'une forme humaine les phénomènes de la nature, à exprimer en termes humains les rapports des éléments? ». *Ibid.*, p. 65.

recours au symbole, l'homme peut vivre en présence du sacré au-delà des significations établies par l'histoire de religions. En effet, les créations du subconscient (rêves, rêves éveillés, fables) recourent aux symboles plutôt qu'à la *mimesis*, elles présentent une structure parfaitement homologable à celle des mythes et fixent les rites. De ce point de vue, les spéculations linguistiques que l'on retrouve dans *Mots anglais* (1877)⁵⁶, en plus de synthétiser la matière première des théories de la philologie comparée qui va suivre, insistent sur la valeur symbolique « organique » de lettres de l'alphabet : « À toute la nature apparenté et se rapprochant de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer » (Mallarmé, 1877). Les lettres entretiennent une relation avec le corps humain au même temps qu'avec les forces de l'univers, comme le dit Jean Paulhan : « pour Mallarmé comme pour la Kabbale, chaque lettre possède sa vertu significative, d'ailleurs apte à réagir par son nombre et sa forme, sur les forces correspondantes du Cosmos » (Paulhan, 1953: 21).

Si dans les sociétés archaïques et traditionnelles, la connaissance et le rite passent par le récit oral, dans la société moderne l'initiation et la compréhension du monde passent par le rituel de l'écriture et, plus en général, de l'art. Cela va de pair avec le fait que l'homme moderne s'estime constitué par l'Histoire (universelle et qui ne peut pas être connue dans sa totalité), tandis que l'homme des sociétés archaïques se considère comme le résultat d'un certain nombre d'événements mythiques (il réactualise continuellement l'histoire mythique). La quête du sacré à travers l'art et la poésie inaugurée au XIX^e siècle et qui s'accroît avec le mouvement symboliste, se développe dans le temps transhistorique.

Le mythe est « un récit à double sens, le trait fabuleux n'étant que la figuration transposée, soit d'un événement historique, soit d'une théorie cosmogonique ou théologique » (Régner, 1911: 749). La redéfinition des temps primitifs va de pair avec l'intérêt pour l'institution des rites religieux, variables de pays en pays mais génériquement identiques (Franzer, 1890). D'après une étude comparée des mythologies de l'Asie, de la Grèce et de l'Égypte,

⁵⁶ Cet essai est tributaires de deux sources scientifiques anglaises : *The Philology of the English Tongue* (1873) de John Earle et le *Chamber's Etymological Dictionary of the English Language* (1874). Voir à ce sujet MICHON, Pierre (1978). *Mallarmé et les Mots anglais*. Montréal : Les Presses de L'Université de Montréal.

Franzer insiste sur le fait que ces civilisations représentent les phases de la nature (rythmes des saisons, naissance et mort de la végétation, cycles des astres) sous forme d'épisodes de vie des divinités : dieux, déesses, esprits de bois et de champs sont la personnification des rythmes naturels qui se succèdent éternellement.

Les figures aquatiques se prêtent à la recreation d'un modèle archétypal qui a eu lieu *in illo tempore*, c'est-à-dire dans un temps mythique. Situé au-delà de toute contingence, ce dernier peut manifester le temps sacré à la fois primordial et indéfiniment récupérable (Eliade, 1949), le temps du rêve, ou encore le temps de l'enfance. Nous n'analyserons pas ces options en détail ; il nous intéresse de remarquer un aspect commun aux trois temps : leur genèse. Bien qu'ils soient anhistoriques, il y a toujours un principe, un moment où l'ancêtre, le héros, la divinité, le poète ou l'artiste commencent à créer un nouveau monde (cet aspect vital est le premier dans toute civilisation). Lors de cette création c'est toujours les cosmogonies ou les phénomènes naturels qui se manifestent et ce sont tout particulièrement les eaux matricielles qui accompagnent ce début.

La connexion entre le « drame solaire » et le « drame aquatique » qui doit expliquer la genèse du monde et des mythes est bientôt établie. Souvent rapprochée à la fécondation et à la purification, l'eau n'est pourtant moins associée à d'autres valorisations négatives. Comme le sacré, elle présente un double aspect : elle attire et repousse, elle est bénéfique et dangereuse, elle inaugure la vie et peut symboliser la mort, elle est baptismale, lustrale, transformatrice ou destructrice. Les images aquatiques que nous allons retrouver dans notre corpus uniraient le mythe cosmogonique de l'univers dissout dans les eaux primordiales et ensuite récréé. Le procès d'initiation et la maturation spirituelle que ce mythe engendre sont aussi reliés et suivis d'une nouvelle naissance. À côté de l'épopée du langage, il y a proprement une renaissance mystique, un accès à un mode nouveau d'existence et une ouverture de l'esprit. Pour accéder à un mode supérieur d'existence il faut répéter symboliquement la naissance non pas par l'activité psycho-physiologique mais par l'activité poétique. L'hypothèse d'une transcendance mytho-linguistique sous-tend la créativité des symbolistes ; comme observe Edouard Gaède « Mallarmé se rend fort bien compte qu'à ce point de vue le langage rejoint un autre ordre de fictions coordinatrices et institutrices de

sens : à savoir les mythes. Il parle lui-même de la parenté originelle des mots et des dieux » (Gaède, 1968: 45,46).

De ce point de vue, la variété de thèmes qui constitue l'imaginaire aquatique et la perpétuation de certaines figures littéraires dénote une matière mythique d'ordre cosmogonique et l'infinie versatilité de la parole poétique (imagination créatrice primitive et sacrée). Douces, salées, mortes, calmes, claires, noires, ces eaux que l'on dit dormantes induisent à une aptitude contemplative sous la forme de rêve, à l'initiation spirituelle et à la révélation d'un nouveau monde autant matériel qu'immatériel, ou comme le dit Henri Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, elles sont le pont entre « la matérialité et la spiritualité ». De fait, elles visent à susciter ce qui ne se figure autrement que sous l'aspect de la fluidité et de la mouvance, c'est-à-dire le moi « confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité » (Bergson, 1927: 96).

D'ailleurs, dans la formule baudelairienne des « correspondances », en plus de désigner ce pont entre le monde visible et l'invisible, résonne les effets de l'homonymie qui soutend la mythologie comparée et dont l'unité étymologique mallarméenne fait preuve. Le principe de l'analogie universelle que propose Baudelaire se trouve au cœur de la poésie et aux fondements de la pensée primitive. La loi des correspondances suppose l'univers comme une seule unité animée et composé d'éléments de différents règnes (minéral, animal, végétal) qui se maintiennent en relation. Les formes sensibles (phénomènes naturels et être humain) ne seraient que la réplique de cette réalité indissoluble et divine ; pour Baudelaire :

Les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité [...] je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil.[...] Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue (Baudelaire, 1861: 7).

La théorie des correspondances remonte aux anciens et se prête à d'innombrables interprétations. Nous en retrouvons les traces chez Platon, selon qui les réalités matérielles étaient les reflets des idées, ou bien du monde spirituel. Plus tard, le mysticisme chrétien se propose de regagner l'unité du Cosme

cachée derrière les multiples apparences des formes sensibles. La préoccupation pour cette question a donc une longue tradition: au III^e siècle Origène parle déjà dans son manuel dogmatique, *Des principes* (220-230) d'une cosmogonie basée sur l'analogie universelle, ce qui nous intéresse particulièrement puisque la doctrine des correspondances en vogue au XIX^e siècle s'inspire de ce type de correspondances, évoquées surtout par Victor Hugo, Sainte-Beuve et Balzac⁵⁷. Parallèlement, cette conception de l'univers fut le support du symbolisme. Baudelaire connaît l'œuvre de Swedenborg, dont il adopta l'idée des correspondances mais il laisse de côté les implications métaphysiques, pour travailler surtout sur les implications esthétiques: cette doctrine lui permet une interprétation poétique de l'univers (souvent traduite par une forêt, un temple ou un réseau d'images aquatiques)⁵⁸. D'après le texte *Le salon de 1846*, nous apprenons que Baudelaire connaît également l'œuvre d'Hoffmann et ces lectures influencent son sonnet le plus célèbre. Dix ans plus tard, il confie dans une lettre adressée à Alphonse Toussenel que « l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance »⁵⁹, et en 1857 à l'occasion de sa traduction des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, il écrit que « Le monde matériel [...] est plein d'analogies exactes avec l'immatériel ».

La mythologie comparée, le « drame solaire », l'unité étymologique, les correspondances cosmogoniques, les mythes d'inspiration aquatique, la matière liquide, ne seraient-ils pas les indices d'une pratique poétique de matrice spirituelle qui vise à chercher des nouvelles et prodigieuses images de l'univers (intérieur et extérieur) ? La pratique exégétique ne consisterait-elle à saisir les rapports analogiques ou lier ceux-ci aux signes linguistiques ?

⁵⁷ Les auteurs attribuent une grande importance aux œuvres philosophiques du suédois Swedenborg aussi bien qu'à la « philosophie de l'identité » de Shelling, les digressions sur l'analogie de Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, et les conceptions sur le rêve éveillé d'Hoffmann exposées dans *Kreislariana*.

⁵⁸ Émile Verhaeren reviendra vers cette image en 1891. Dans un vers du poème *Les Nombres* nous lisons : « Je suis l'halluciné de la forêt de Nombres / Testes de quelles lois infiniment lointaines ? / Reflets de quels géométriques univers ? ». VERHAEREN, Emile (1891). *Flambeaux noirs*. Bruxelles : E. Deman, p. 55.

⁵⁹ Le 21 janvier 1856.

Les mythes, les personnages et les paysages aquatiques que nous allons observer dans le tissu littéraires, nous n'intéressent que dans la mesure où ils parlent tous du même élément tellurique et nous mènent vers l'analyse de la relation entre cet élément et l'imaginaire humain.

1.2.2.1. L'influence du *Primitivisme* flamand

Le retour aux sources de l'âme est aussi possible par l'intercession de la matière liquide. Mais pour entendre à fond l'évolution poétique des paysages aquatiques belges qui font l'objet de la deuxième partie du présent travail, il faut tenir compte de l'extraordinaire influence du mysticisme associé à l'esprit médiéval et du *Primitivisme* flamand. Si du côté français les traductions et les spéculations sur la mythologie de Mallarmé jouent un rôle capital sur l'élan spirituel, la morale catholique et la production symboliste, du côté belge l'on doit à Maeterlinck les réflexions les plus remarquables sur le mythe poétique du primitivisme, du mysticisme et des valeurs de l'époque médiévale; réflexions qui ont d'ailleurs mis en question la morale jésuite, l'élan mystique et qui ont imprégné les paysages artistiques de tous les symbolistes belges. Anna Soncini parle à juste titre de Maeterlinck comme un exemple de « médiévalisation de la littérature belge »⁶⁰.

Grâce aux traductions des trois livres qui composent *L'Ornement des noces spirituelles* (1891) de Ruysbroeck l'Admirable, Maeterlinck réactualise les apports du mystique du XIII^e siècle au sujet du primitivisme appliqué à l'attitude poétique. Dans une perspective résolument spiritualiste détournée de toute psychologie, l'écriture serait une expérience intérieure du retour aux sources qui ouvre l'accès aux profondeurs du moi. D'ailleurs, Maeterlinck ne se limite pas seulement à célébrer la langue du mystique brabançon mais il renoue les mêmes composantes littéraires et le dispositif de l'analogie :

Et lorsqu'il descend un moment jusqu'aux similitudes, il ne touche qu'aux plus éloignées, aux plus subtiles et aux plus inconnues; il aime ainsi les miroirs, les reflets, le cristal, les fontaines, les verres ardents, les plantes d'eau, les pierreries, les fers rougis, la faim, la soif, le feu, les poissons, les

⁶⁰ SONCINI, Anna (2004). « La Médiévalisation de la littérature belge de langue française, un archétype flamand ». *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004, pp. 2-43. [Mis en ligne le 10 octobre 2007 : <http://crm.revues.org/1813>].

étoiles, et tout ce qui l'aide à doter ses idées de formes visibles et prosternées devant l'amour, sur les cimes transparentes de l'âme, et à fixer l'inouï qu'il révèle avec calme⁶¹.

La reconquête esthétique et morale des valeurs primitives est envisagée comme réestimation du Moyen Âge et de l'Orient mais aussi comme récupération de l'âge de l'enfance, caractérisé par l'instinct, la communication ingénue avec les choses, le débordement de la raison, la spontanéité de l'émotion et le rêve. Ainsi, en réponse aux valeurs matérialistes de la société industrielle, Maeterlinck met au point dans *Le Cahier bleu* (1888) la notion du « primitif » érigé au mythe et il plaide pour un retour aux racines. Par le biais de la mystique et de la culture germanique (dont celle flamande est une expression particulière) il cherche à retrouver le contact intime avec les forces du Cosme, joindre l'âme à la réalité de l'univers⁶². Les artistes primitifs sont ceux qui pratiquent une « sympathie complète avec les choses » et « qui donnent l'impression d'un contact ou d'un attouchement mental et direct avec l'essence »⁶³. La création artistique répond donc à la nécessité d'une transcendance et l'esthétique cherche à résoudre l'énigme du langage qui, étant imparfait, ne peut que suggérer l'invisible qui se trouve au-delà du réel par le symbole. Le maître dira que « L'emploi du symbole est sans doute la marque de toute littérature ou art primitif »⁶⁴; en reliant le signifiant et le signifié, la substance sensorielle et la densité matérielle, il aboutit à l'unité primordiale et capte les intuitions de l'âme. De la peinture à la musique, de la poésie au théâtre, le symbole saisit l'essence de la nature et de l'âme dans toutes ses expressions artistiques. À côté du retour aux sources picturales des ancêtres flamands il y a chez lui l'éloge des peintures préraphaélites mais aussi l'admiration pour les peintres contemporains. À propos de Franz Melchers, par exemple, Maeterlinck remarque dans *l'Introduction à une psychologie des songes* : « j'avais oublié qu'en représentant une simple maison avec des volets verts, une porte entrouverte au bord d'une eau dormante,

⁶¹ MAETERLINCK, Maurice [1891] (1990). « Introduction ». *L'Ornement des noches spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduit du flamand. Bruxelles : Les Éperonniers / Passé Présent, p. 27.

⁶² Voir aussi GORCEIX, Paul (1975). *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*. Paris : P.U.F.

⁶³ MAETERLINCK, Maurice [1888] (1977). *Cahier Bleu*. Édition critique de WIELAND-BURSTON, Joanne. Gand : Fondation Maurice Maeterlinck, pp. 100-101.

⁶⁴ *Ibid.*, 130.

une fenêtre fermée, un petit jardin dans l'attente du dimanche, on pouvait dire des choses aussi profondes et aussi belles »⁶⁵.

Dans le sillage du mythe et de l'unité, Paul Gorceix confirme que « Maeterlinck situe la supériorité des germaniques au plan du langage dont la valeur est qu'ils sont restés proches du primitif : soit dans le contexte de son mythe, intuitifs et ouverts à la vie secrète des êtres et des choses »⁶⁶. À l'attraction pour les cultures nordiques, le primitivisme du Moyen-âge, la mythologie de l'enfance, Maeterlinck ajoute la fascination pour l'occultisme⁶⁷. Le maître est voué entièrement à la récupération de l'instinct primitif, au dépassement des limites, à la conquête de l'unité cosmique et à la chasse de l'inconscient aussi par le recours à la tradition ésotérique. En face de la décadence de l'époque et à l'incapacité de la science d'expliquer les mystères de l'être:

Maeterlinck a répliqué à ses manques et en même temps à son angoisse en forgeant des mythes. Mythes de l'âme et mythe de la poésie qu'il a associé intimement dans son imaginaire. La réhabilitation de l'être, il ne la voit possible que par un retour aux sources, à l'âme⁶⁸.

L'esthétique maeterlinckhienne n'est que l'aventure imaginaire aux traits oniriques que tous les symbolistes poursuivent.

L'attraction dirigée vers le cosmique se confond avec l'attraction que l'Infini a exercée sur l'imagination du penseur. L'infini correspond chez lui à une tournure d'esprit. Il représente une forme de sensibilité, tournée vers l'idée d'un espace sans limites. Ce besoin se recoupe avec la notion d'ouverture et de dépassement perpétuel, avec la conception d'un univers, traversé par les échanges entre le macrocosme et le microcosme. En ce sens, l'infini possède une puissance de vie considérable, qui a donné naissance à ce que Maeterlinck appelle une⁶⁹ « métaphysique cosmologique »⁷⁰.

⁶⁵ *Ibid.*, 140-141.

⁶⁶ GORCEIX, Paul (1997). *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*. Bruxelles : Éditions Complexe, p. 57.

⁶⁷ Par ailleurs, la tradition ésotérique repose justement sur l'affirmation de l'unité primordiale. L'attrait qu'a ressenti Maeterlinck pour l'occultisme et les mystères de l'univers sont assez présents dans *Grand Secret* (1921), *La vie de l'espace* (1928), *La Grande Féerie* (1929), *La Grande Loi* (1933) ou *L'Autre monde ou le Cadran stellaire* (1942).

⁶⁸ GORCEIX, Paul (1997). *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*. Op. Cit., p. 60.

⁶⁹ *Id.* (2005). *Maeterlinck : L'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles : Le Cri, p. 544.

⁷⁰ MAETERLINCK, Maurice (1929). *La Grande Féerie*. Paris : Fasquelle, p. 120.

Dans la recherche de cette unité secrète de l'univers, la contribution du romantisme et de la métaphysique allemande joue un rôle capital. Mais c'est tout particulièrement l'esthétique idéaliste de Novalis qui attire l'attention des symbolistes belges et c'est surtout grâce à Albert Mockel, Paul Gérardy et aux traductions de Maeterlinck que la poétique novalisienne se diffuse. Dans l'introduction qui précède la traduction des *Fragments*, Maeterlinck attribue à Novalis la paternité de la théorie des correspondances et de la subjectivité transcendantale. Comme remarque Gorceix, « La lecture que Maeterlinck fait de Novalis s'inscrit dans le droit fil de celle de Ruysbroeck. Elle en est le prolongement » et il continue en soulignant que pour Maeterlinck le mysticisme reste « l'affirmation de l'Inconnaissable, la prise de conscience désormais définitive qu'un mystère plane au-dessus de l'individu, mais c'est aussi la croyance en un monde occulte, avec lequel l'intuition permet de communiquer »⁷¹.

Dans la chaîne de la poétique des correspondances élaborée par Baudelaire, l'universelle analogie de Mallarmé, la synesthésie de Rimbaud il ne faut donc pas oublier la poésie absolue de Maeterlinck issue de la mystique totalisante de Novalis. La dialectique entre les mythes fondateurs, les cosmogonies des origines et le primitivisme est bientôt éclairée. Il nous reste à approfondir leur relation avec la matière liquide, l'imagination créatrice et l'activité onirique ; cela est le but du prochain chapitre.

⁷¹ En ce qui concerne l'influence de Novalis sur Maeterlinck, se rapporter à l'étude de GORCEIX, Paul (2005). *Maeterlinck : L'arpenteur de l'invisible*. Op. Cit., pp. 164-175, 169.

1.3. La matière liquide et l'imaginaire

L'eau a été depuis toujours un objet de réflexion incontournable qui a imposé et continue à imposer son omniprésence dans la littérature, l'art, la religion, mais aussi l'économie et la politique. L'ensemble de ses représentations ou de ses valeurs –propres à chaque civilisation et à chaque culture–, a marqué de tout temps les rapports que l'homme entretient avec l'espace et son territoire. La naissance et la construction de toute civilisation s'est produite à proximité des ressources hydriques. Les sociétés humaines sont le résultat des efforts que les prédécesseurs ont fait pour contrôler ces ressources et organiser l'espace. Dire cela peut paraître banal mais le lien de l'eau avec les sociétés est si fondamental qu'il constitue une source inépuisable de réponses ou de connaissances des structures imaginaires. Quelle est donc le rapport entre l'eau, l'activité idéative et l'activité rêveuse ?

Déjà, nous pouvons envisager les représentations des eaux matricielles comme des récits de création. Dans de nombreuses traditions, l'eau est perçue comme un moyen de transformer, de transmuter la matière inerte en vie et de conduire l'esprit vers la lumière et la conscience de soi. Claire, obscure, courante, stagnante, douce, salée, profonde, vaporeuse, cette substance pénètre l'inconscient, s'ouvre sur les fantaisies de l'imagination, trace des espaces mentaux et des paysages imaginaires.

L'apparition et la transformation des mythes d'inspiration aquatique dans les textes décadents et symbolistes mettent en évidence un imaginaire commun et elles constituent la matrice d'un programme littéraire partagé. En affirmant la valeur du mythe, de l'imaginaire collectif et du rêve, la littérature symboliste semble poursuivre la recherche de l'inconscient.

La symbolique de l'eau et sa relation avec l'imaginaire humain a été traitée au XX^e siècle par Bachelard et Eliade ; de son côté, Freud fait intervenir le symbolisme de l'eau dans sa définition du « rêve de naissance » et passe par la mythologie pour l'exprimer (Freud, [1926]1967: 344). Bachelard a été le premier qui a essayé de réunir la critique thématique et la mythocritique avec les études sur l'imaginaire (Bachelard, 1942) ; c'est la raison pour laquelle quelques références à cet auteur ne manqueront pas. Il faut cependant rappeler que les deux philosophes se rencontrent sur certains points communs mais ils divergent sur d'autres. Ils font par

exemple la distinction entre les significations engendrées par l'eau vivante, douce et courante, et l'eau de mer, salée et stérile ; ils envisagent aussi l'élément liquide comme le véhicule des sens opposés : source de vie et cause de mort. D'après Eliade « L'eau tue par excellence ; elle dissout, elle abolit toute forme. C'est justement pourquoi elle est riche en germes, créatrice » (Eliade, 1965). Mais Bachelard et Eliade ne convergent pas sur la conception de la sacralité. Bachelard ne s'intéresse qu'à l'imaginaire des poètes et laisse de côté cet aspect, avec ce qu'il appelle les « valorisations sociales de l'eau »⁷², tandis qu'Eliade tend à confondre sacré et symbolique; d'après lui le premier dépend des lieux, des temps et des pratiques qu'on confère aux choses : « le sacré se manifeste dans un objet *profane* », d'où une « paradoxale coïncidence du sacré et du profane » (Eliade, 1949). Ses analyses du temps sacré et du rite constituent également d'importantes contributions au sein de la relation entre les actes primordiaux et les personnages mythiques.

Plus généralement, l'œuvre de Bachelard peut être sectionnée en deux parties : une liée à l'épistémologie de la science, l'autre consacrée à l'exploration de l'imagination créatrice et de l'imaginaire. L'imagination créatrice est entendue comme la faculté de « déformer les images fournies par la perception » (Bachelard, 1965 :7) ; elle est capable de transformer une image existante pour en inventer une autre qui deviendra, à son tour, le support d'une nouvelle création. L'imaginaire est constitué par l'ensemble des images mémorisées initialement et les nouvelles images produites. Les propriétés qui caractérisent l'imagination créatrice sont principalement le dynamisme et la fécondité : à partir d'une forme floue, extérieure, changeante, l'imagination invente d'autres formes et ainsi de suite. Bachelard nomme ce processus imagination formelle. Le rêve serait alors une manière de traverser les formes engendrées, de pénétrer l'intimité de leur substance : « ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir de surfaces » (Eliade, 1942: 2), pendant que l'imagination matérielle manifeste ces forces imaginantes. La traditionnelle classification des matières cosmologiques (terre, eau, air, feu) fournit à Bachelard le critère pour définir quatre typologies d'imagination matérielle, de sorte que celle-ci respecte les lois des quatre éléments. Cependant, parmi les

⁷² Bachelard parle de valorisation sociale quand les sociétés ou les religions s'appuient sur les valeurs symboliques de l'élément naturel.

composantes du réel auxquelles l'imagination s'attache de façon privilégiée il y a l'eau. À partir de cette constatation, il développe une analyse en trois étapes. Il se centre d'abord sur la recherche d'une méthode spécifique ; il essaie ensuite de trouver une valeur symbolique et universelle des mythes qui mettent en scène l'élément naturel ; finalement, il fait de ce dernier une des principales sources de l'imaginaire. Dans *L'Eau et les rêves* (1942) Bachelard soutient que l'imagination fonctionne à partir de l'eau parce que l'homme lui prête une valeur symbolique anthropocentrique, qui dépend de son expérience commune. Pour mieux comprendre les raisons d'une prédilection pour les fleuves, les étangs, les bassins, la mer, entre autres, Bachelard examine un échantillon d'écrivains de plusieurs époques. Il remarque que déjà dans certains passages de *l'Enéide* de Virgile, par exemple, la fontaine et la clarté de l'eau sont associées à une valeur morale déterminée et à l'idée de pureté. Par ailleurs, les fontaines peuvent en même temps indiquer une malédiction ou un danger porté par des nymphes et des fées, comme témoignent les contes réunis par Paul Sebillot dans *Le Folklore de France* (1904-1906). Le courant du fleuve et la lourdeur de l'eau boueuse de l'étang qui apparaissent dans « Silence », un conte des *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, sont chargés d'une valeur négative et létale. Ces mêmes représentations peuvent être associées à l'idée de féminité génératrice, comme le fait Paul Claudel dans *Connaissances de l'Est*. La figure de l'eau vigoureuse des océans est reprise par Victor Hugo dans *Les travailleurs de la mer* (1866), un roman terraqué emmêlant eau et terre. Une fois établie la typologie des figures, Bachelard s'occupe des raisons pour lesquelles l'imagination joint sa source dans l'eau : selon lui ces valeurs symboliques se retrouvent dans des mythes anciens et ils ont une portée universelle anhistorique. À titre d'exemple, il analyse le mythe de Narcisse et l'amour qu'il éprouve pour son reflet, la métamorphose sous forme de fleur qui suit ; le mythe de Caron et la traversée du Styx, le fleuve dangereux qu'il faut franchir pour atteindre le royaume des ombres.

L'eau est à la source des images poétiques que développent les poètes et que les mythes mettent en scène, parce que l'eau est à l'origine du langage. Il y a continuité entre la « parole de l'eau », dit-il, et la « parole humaine ». Avant toute image visuelle, les sons des cascades, des gouttes de pluie, l'écoulement du bassin sont proches de ceux qui se retrouvent dans les sons articulés de la langue : un

ruisseau peut dire « quelque beau mot tout rond qui roule sur des pierres » (Bachelard, 1942: 218). L'approche psycho-philosophique de Bachelard qui remarque l'importance de « comprendre la psychologie de l'inconscient créateur, sur les expériences de la fluidité, de la malléabilité » est utile pour expliquer en partie le recours poétique aux paysages lacustres. Élément protéiforme, l'eau permet d'observer le passage d'une vision personnelle à une plus générale. L'expression littéraire des images naturelles a cette fonction de transmuter l'expérience d'un seul écrivain en expérience du lecteur ; ainsi, le moi atteint une expansion suffisante que chacun peut reconnaître en lui.

Dans quelle mesure donc cette analyse est-elle opératoire ? L'imaginaire des eaux « dormantes » que nous allons proposer est plus qu'une source de mythologies et de personnages légendaires ; il est source de rêves et signe de l'esprit créateur capable d'engendrer des paysages intérieurs et des systèmes culturels. De plus, par son caractère métamorphique et sacralisant, l'eau est apte à susciter des représentations nouvelles et des réflexions audacieuses sur le dispositif littéraire lui-même. Les figures aquatiques ont quelque chose de sacré dans la mesure où écrire c'est ritualiser le signe linguistique par la voie du rêve, élaborer des imaginaires (des paysages) et figer en quelques sorte l'espace de l'âme. L'espace extérieur prend ainsi des proportions spirituelles, il transgresse la réalité pour devenir mythologique⁷³. En prenant l'eau pour matière littéraire, les lettres vont développer et exploiter sa puissance d'évocation, c'est-à-dire non seulement celle d'un objet onirique mais aussi celle du climat qui l'imprègne et s'y rattache dans la conscience collective. Le fleuve, la rivière, le canal, l'étang et le lac sont des cadres privilégiés et des supports idéaux pour l'imaginaire. Maints poètes et personnages fictifs se livrent à la quête d'un monde idéal, un lieu souvent entouré d'eau et éloigné du centre-ville, un espace où l'âme peut se déployer. À l'époque fin-de-siècle les déceptions politiques, la perte de foi, les bouleversements sociohistoriques dus au progrès et au positivisme, provoquent un besoin de fuite et d'évasion chez les écrivains mais aussi chez le

⁷³ D'un côté, il récupère les personnages de la tradition, de l'autre il renvoie à l'aspect idéal. En marge des valeurs sociales, anthropologiques, historiques, linguistiques ou philologiques qui surgissent de l'étude des mythes classiques, le mythe nous oriente vers d'autres mondes : la reine des rêves, de la fantaisie, des pulsions de l'inconscient de la réalité qui est au-delà de notre perception ordinaire (*mysterium*).

grand public⁷⁴. Parallèlement à l'appel au voyage et à l'idéalisation des villes, tours et châteaux isolés dont font preuve des poèmes et des romans poétiques tels que *Le château singulier* (1894) de Gourmont, *Les Hors nature* (1897) de Rachilde, *Le Voyage d'Urien* (1893) et *Paludes* (1895) de Gide, *Kermesses* (1883) d'Eekhoud, *Patins de la Reine de Hollande* (1896) et *Le jardinier de la Pompadour* (1904) de Demolder, l'on aperçoit une sorte de mythification du territoire. Écrivains et artistes se rejoignent autour de ces images qui parlent à la fois de la mythologie d'un paysage (ce qui est particulièrement évident en Belgique, nous y reviendrons) et de l'éclatement d'une nature intérieure que la littérature se donne pour mission de transfigurer. L'eau est ce qui inscrit en creux le réel dans la fiction, l'élément qui abolit l'opposition entre l'informe et la forme : les eaux « dormantes » symbolisent le retour à une dimension primordiale et idéale, celle du rêve et de l'inconscient. Le parallélisme entre l'eau comme élément matriciel de la création et le liquide amniotique est à la base des figures archétypales comme la femme-mer, la femme-rivage, particulièrement développées en littérature (décadentisme et symbolisme) et en peinture (Préraphaélisme et Art Nouveau).

La nature protéiforme et primitive de l'élément démontre que l'eau est plus qu'un motif, elle est l'image même de l'« écriture », un cadre de pensée qui tient aux principes de l'esthétique symboliste. Les thèmes qui en dérivent ne doivent pas être traités de forme séparée puisque c'est dans leur totalité que le motif mythique acquiert sémantique. Si bien que mythes, cosmogonies et personnages peuplent les paysages aquatiques, ils constituent aussi des imaginaires qui nous parlent de l'âme de l'homme et de l'esprit d'une société. Pour tout cela, la matière liquide, l'imagination créatrice et la source des rêves semblent des notions indissociables.

1.3.1. Âme du paysage et paysage de l'âme

Les images du monde sensible rattachées à la liquidité que notre critique thématique recense reflètent un univers imaginaire qui

⁷⁴ Rappelons qu'en raison de l'urbanisation croissante et de l'exode rural, la population des villes augmente en forte proportion et réclame, elle aussi, son droit d'évasion. La seconde moitié du XIX^e siècle a vu l'apparition des premiers séjours touristiques et la mise en place de lignes de transport régulières. La mer est une expérience du rêve collectif et socialisé.

est le support changeant d'un discours poétique séculaire et qui, à la fin du XIX^e siècle, aboutit au « paysage de l'âme ».

La littérature symboliste, à l'inverse de celles réaliste ou romantique, ne tire pas sa dynamique des sollicitations sensorielles de la vie extérieure mais de la vie intérieure du sujet. C'est l'occasion pour le renouvellement de la perception, ainsi que la mise en doute de la figuration du réel et de la connaissance au sens large. Le paysage, entendu comme la partie de pays telle qu'elle s'offre à la vue, n'est plus seulement à « regarder » mais il est à « réinventer ». Les images intérieures au sujet (rêves, rêveries) sont extériorisées sous forme artistique de mythes et paysages telluriques. En rejetant l'acte de mimésis en même temps que la rationalité de l'intellect et l'éloge de l'extase produit par la nature toute puissante, le poète réagit en faveur de l'intériorisation du vécu, la descente en soi et la reformulation multiple du réel. Les différents paysages minés par les eaux et vus pas les prunelles mouillées ne font que projeter les images oniriques du « je » au regard mouvant. D'après Rodenbach les yeux sont des « fenêtres d'infini »⁷⁵, l'œil « un glauque aquarium d'eau somnolente » d'où s'entrevoit un :

Paysage qui change à tout instant : pensées
 Qui sont des poissons noirs, des perles nuancées,
 Des monstres froids ou des infiniment petits,
 Corpuscules dans le fond de l'être blottis ;
 Embryons de projets, vagues germes de rêves,
 Émergeant d'on ne sait quel abîme mental,
 Qui montent jusqu'à l'œil en assomptions brèves
 Et viennent animer cet écran de cristal⁷⁶.

Repérer les unités paysagères sous-jacentes à notre corpus hétérogène et observer leur convergence nous permet de trouver un lien entre la diversité des œuvres et de questionner également l'imaginaire. Mais la récurrence des éléments thématiques du paysage intérieur forme également ce que Richard appelle justement « paysage », « grille sensorielle » (Richard, 1979: 7). Bien que la dimension psychanalytique n'entre pas dans notre propos, il faut tenir compte que la critique thématique a fait recours à la méthode pour retrouver les traces de l'inconscient dans le tissu littéraire. Le

⁷⁵ RODENBACH, Georges [1896] (1916). « Le Voyage dans les Yeux. I ». *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle, p. 141.

⁷⁶ Nous renvoyons au poème tout entier : *Id.* « Le Voyage dans les Yeux ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 141-182.

monde des images et la création poétique des paysages intérieurs fait écho à des processus dynamiques relevant de l'inconscient⁷⁷.

Le point de départ de l'artiste est constitué par les impressions qui lui viennent de la contemplation de la nature ou de la ville comme entité vivante, mais il supprime la réalité matérielle que ces impressions renferment pour les transposer, sur le plan abstrait, aux essences de l'art et de l'être : « Le monde ne m'intéresse qu'en tant qu'il me réfléchit » dira Verhaeren, et il le glorifie « non pour lui-même, mais parce qu'à certains moments d'exaltation, il ne me semble être que mon propre prolongement »⁷⁸. Cela n'est pas loin du néoplatonisme, d'après lequel l'âme est considérée un miroir : « Selon Plotin, l'image d'un être est disposée à recevoir l'influence de son modèle, comme un miroir » (Chevalier, 1985: 638).

L'âme du paysage liquide miroite le paysage de l'âme et vice versa. Le perceptif devient affectif et la « physicalité » des choses se baigne de matière artistique. Une fois les figures aquatiques mises en contexte, l'imagination se laisse frapper par la nature de l'homme, d'où le désir de créer un nouvel paysage intime tout en revenant à l'instar du mythe. La notion du paysage est alors réinventée et mise au service des possibles figurations de l'âme.

1.3.1.1. La conscience du paysage

Un bref aperçu sur la conscience du paysage en Occident s'avère nécessaire. Celle-ci remonte à la peinture de la Renaissance et coïncide avec l'essor de la représentation des sujets non religieux et la maîtrise de la perspective⁷⁹. La dimension esthétique du paysage littéraire se fixe également entre le XV^e et le XVI^e siècle⁸⁰.

⁷⁷ À côté de l'approche psychanalytique (Freud, Lacan et Jung), le XXI^e siècle voit différents courants de recherche qui étudient les multiples dimensions des images, comme celui de la phénoménologie (Husserl, Bergson et Eliade), l'herméneutique (Heidegger, Durand, Lévi-Strauss et Baudrillard), l'anthropologie (Caillois), l'histoire de la littérature (Barthes, Mauron, Starobinski et Bachelard).

⁷⁸ C'est la réponse de Verhaeren à un article que Tancrède de Visan lui consacra. VISAN, Tancrède de (1911). « Émile Verhaeren et la suggestion pathétique », article repris dans son livre *L'attitude du lyrisme contemporain*. Paris : Mercure de France. La citation de la lettre figure en note, pp. 89-90.

⁷⁹ Giotto et Lorenzetti commencent à introduire des paysages déjà au XIV^e siècle.

⁸⁰ Il est intéressant de noter que, à la différence du jardin, le concept du « paysage » n'a pas été développé dans les textes sacrés (Bible, Coran ou Véda par exemple).

La bibliographie en ce domaine est devenue immense ; nous nous concentrerons sur quelques aspects relevant pour notre étude⁸¹.

Au début⁸², le terme paysage suggérait simplement une panoramique visuelle ou le décor d'un tableau ; il faut attendre le XX^e siècle parce que sa définition progresse et se rattache à la « vue » multi sensorielle. De fait, le mot paysage apparaît dans le lexique des peintres pour désigner d'abord le fond (des tableaux ou des tapisseries) où se situent les personnages du premier plan, de sorte qu'il désigne une simple « mise en situation ».

Pendant le XVII^e siècle, le paysage devient un motif ou une allégorie traitée par l'artiste et il occupe le centre de la toile. Il acquiert progressivement une certaine autonomie vers la fin du XVIII^e siècle. La notion se transforme entre le XVIII^e et le XIX^e siècle au fur et à mesure que l'on passe de la nature comme espace qui existe indépendamment de l'homme –ou comme symbole de la création divine– au paysage comme objet de contemplation chargé de sensibilité, subjectivité et donc d'abstraction. Il y a une rupture radicale entre l'idée de la nature discernable et l'idée de paysage figuré. L'appréciation des entités physiques subissent une profonde mutation en concomitance avec la désacralisation des éléments (lacs, rivières, arbres, rochers, etc.), l'expérience du paysage et la reformulation des concepts de « regard » et de « perception ». Face aux phénomènes naturels surpuissants, l'homme romantique découvre et vit ses limites. Il n'a pas d'autre alternative que se perdre dans la contemplation et atteindre l'infini, ce qui engendre la perte subtile d'identité, la perception de l'indicible et un rapprochement nouveau vers Dieu. L'esthétique du sublime pose le sujet en observateur sensible de soi-même et le monde en spectacle extatique. C'est toute une émotion paysagère qui élève la nature au statut de concept, donne à sonder l'humain dans sa ressource et redéfinit le point de vue et l'horizon.

Une nouvelle perception visuelle franchit l'« horizontalité » en faveur de la « verticalité » pour questionner la ligne délimitant le paysage et reformuler le rapport *partie-tout, sujet-objet, dedans-dehors*. Les symbolistes aspirent à l'unité absolue, c'est pourquoi ils

⁸¹ Cf. COLLOT, Michel (1997). *Les Enjeux du paysage*. Bruxelles : Ousia ; ROGER, Alain (dir.) (1995). *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel : Champ Vallon.

⁸² Le terme apparaît dans la langue française en 1549, au moment où Robert Estienne le mentionne dans son dictionnaire latin-français. Cependant, il est une adaptation du néerlandais *landschap*, un terme introduit par Jean Molinet en 1493.

visent à neutraliser et dépasser la limite qui dessine l'horizon et qui fait percevoir une portion mesurable du pays. Cette nouvelle conscience achève sur la découverte d'un nouveau paysage intime à imager.

1.3.2. Paysage intime, paysage imagé

À travers l'expérience individuelle du paysage physique, il s'agira de repenser les eaux, les astres et les lumières qui entament la frontière séparant le dehors et le dedans de l'observateur. Le dispositif de l'eau (comme *cogitatum*) joue de l'éclatement et de la variation des points de vue ; il est à la fois outil de figuration abstraite et un mode de pensée en images. C'est dans le champ du *visuel* et du *reflet* que se situent les recherches des symbolistes, d'ailleurs influencées par la philosophie de Schopenhauer. D'après lui, le reflet des objets dans l'eau est « la chose la plus réjouissante au monde »⁸³, parce que ce reflet permet d'observer l'objet réel et son image inversée. Le critique Christian Berg continue cette réflexion et souligne que « La beauté étrange qui émane du reflet dans l'eau serait donc à attribuer à l'amplification du principe de causalité perçue par l'entendement du spectateur » (Berg, 1982: 120). Les artistes commencent à jouir de ce *mundus inversus* en laissant de côté les modèles et les codes de représentation traditionnels. L'inspiration de l'Antiquité et l'influence de la philosophie platonicienne percevant le monde comme vision indirecte, incomplète et déformée du monde idéal se percent ici. Ainsi, le miroir (les surfaces lisses de l'eau, les nuages, les fenêtres, les cristaux) ne serait que la transposition moderne des parois nacrées de la grotte qui permet d'appréhender l'espace intime. L'an 1846, le suisse Henri Frédéric Amiel fredonne que « chaque paysage est un état d'âme »⁸⁴ et quelques années plus tard Baudelaire rebondit que « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons paysage, est beau, ce n'est

⁸³ SCHOPENHAUER, Arthur (1978). *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau. Paris : P.U.F., p. 257 ; cité de BERG, Christian (1982). *Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel*. Cahiers de l'AIEF, Année 1982, Vol. 34, n°1, p. 120. Voir aussi BERG, Christian (1989). « Schopenhauer et les symbolistes belges ». *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris : Méridiens-Klincksieck.

⁸⁴ AMIEL, Henri Frédéric (1846). *Journal intime*, publié par Bernard Gagnebin. Lausanne : l'Âge d'homme, 12 vol., de 1976 à 1994. « Jedes Landschaftsbild ist ein Seelenzustand » apparaît à la date du 10 février 1846.

pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment qui s'y attache »⁸⁵.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sensibilité et imagination subjective basculent la grille des signes et des codes pour dériver vers le monde d'infinies significations et du sens. En d'autres mots, on ne se trouve plus ni devant la nature ni devant sa mimesis mais face à des symboles que chacun peut déchiffrer selon sa sensibilité et sa propre perspective :

Rien n'existe hors de toi
Qu'autant que tu le veux bien.

Chaque homme rêve le monde
Selon sa propre puissance.
Le monde est sa connaissance
Plus ou moins haute et profonde.

Se connaître afin de voir
Le secret de l'univers
A la fois un et divers,
C'est la fleur du grand savoir.

Une même force, en somme,
Vit dans toute créature.
Le noyau de la nature
N'est-il pas au cœur de l'homme⁸⁶?

Ainsi, bien que le paysage soit avant tout une « vue », les symbolistes postulent qu'il n'est pas une grille de signes construite a priori mais une image éventuellement identifiable et susceptible de s'arracher au principe de reconnaissance par l'abstraction, pourtant à chaque fois différente et réinventée. Le spectateur en saisit l'âme (ensemble de signes polysémiques qui « correspondent » les uns avec les autres au sens baudelairien) et la recompose par les vertus du dispositif littéraire, en mettant au centre de la question le point de vue subjectif privé du corrélat matériel et doué de la synesthésie (Rimbaud, Verlaine). Ainsi, les correspondances miroitantes aboutissent à l'ambivalence des mots ; seule l'allusion peut résoudre l'évocation toujours imprécise du langage et balancer l'effet d'absence que l'image produit (Mallarmé). La dialectique entre le sujet qui regarde et l'objet regardé s'enrichit du mouvement

⁸⁵ Discours d'ouverture du *Salon de 1859*.

⁸⁶ GILKIN, Iwan (1899). « Romance ». *Le cerisier fleuri*. Paris : Librairie Fischbacher, pp. 73-74.

du regard lui-même qui, à son tour, cherche à saisir le reflet de l'âme et le transforme en paysage onirique. Parmi « Des forêts de symboles », le poète se promène « Au jardin rêvé (au milieu duquel) croît un arbre de vitrail »⁸⁷. C'est justement ici que se situe la véritable innovation des artistes belges francophones, et tout particulièrement celles de Demolder, Hannon, Gilkin, Verhaeren, Elskamp, Maeterlinck, Rodenbach, Le Roy et Van Lerberghe. La poésie surgit du reflet :

Car nul ne sait, comme cette âme étrange,
Du seul reflet d'un sourire lointain,
Faire éclater, en un céleste songe,
Ce doux et pâle et splendide orient,
Où des reflets en des flammes se changent,
Où la lumière devient un chant⁸⁸.

Il n'est pas difficile d'entendre pourquoi les eaux dormantes s'avèrent une substance emblématique, surtout si nous nous rapportons aux territoires marécageux et à la tradition picturale de Flandre⁸⁹. Par leurs propriétés plastiques et oniriques, elles sont un instrument idéal du va-et-vient entre la forme et l'informe qui rend compte de la morphologie des espaces et qui revient vers la question de la forme naturelle et de l'artifice poétique. La lecture du paysage extérieur et l'écriture du paysage intérieur réexaminent également l'articulation entre la temporalité du monde et de l'œuvre ainsi que celle de l'observation. Une fois déterminées les limites et dépassée la surface des étendues, le poète questionne la notion de frontière et de fond. Le mythe de Narcisse est plus qu'un sujet se regardant soi-même ; il est le témoin de la métamorphose d'un paysage en un autre. Les propriétés déformantes de l'eau immobile confondent les bornes, relie le haut et le bas, englobent le tangible et l'impalpable jusqu'à la dissolution des matières. Le référent représenté et le référent représentant s'unissent. L'être qui regarde est la chose, la chose regardée est l'être. La vocation de reproduire l'objet extérieur passe maintenant à reconstruire les structures inaperçues de l'intérieur du sujet. Ce passage est souvent précédé

⁸⁷ *Id.* (1892). « Arbre de Jessé ». *Ténèbres*. Lithographie d'Odilon Redon. Bruxelles : Deman, p. 23.

⁸⁸ VAN LERBERGHE, Charles (1898). « Mirage ». *Entrevisions*. Bruxelles : Lacomblez, p. 14.

⁸⁹ L'influence des Primitifs flamands (Van Eyck, Roger Van der Weyden, Hugues Van der Goes, Hans Memlinck, Brueghel, Rembrandt) sur les symbolistes belges est bien connue.

par la baignade, entendue comme renaissance spirituelle après la mort symbolique : d'après Eliade « L'immersion équivaut à une dissolution des formes. C'est pour cela que le symbolisme des eaux implique aussi bien la mort que la renaissance » (Eliade, 1965 : 113). Dissolution et renaissance sont les prémisses pour saisir le mystère de l'âme. Le poète qui dévoile l'essence des choses peut toucher à sa propre âme et rendre l'immanence de l'invisible par le recours au symbole ; pour reprendre un postulat de Mallarmé :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements...Il doit y avoir toujours énigme en poésie et c'est le but de la littérature⁹⁰.

Pressentir l'ineffable et le suggérer par une nouvelle esthétique est le manifeste programmatique des symbolistes. L'intelligible se voit. Un passage de *Le Trésor des Humbles* (1908) de Maeterlinck montre comment l'observation des objets est relative et illusoire. Une fois appréhendées depuis l'intérieur, les choses sont transposées en acte de pensée et transcendées dans le tissu poétique : « Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire : et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu » (Maeterlinck, 1908: 172). Mallarmé définit le passage de l'expérience sensible à son idéalisation artistique dans les termes d'une « divine transposition » (Mallarmé, 1945 : 522). Or, en ce qui concerne l'innovation des auteurs belges tels que De Coster, Lemonnier, Van Lerberghe, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Eekhoud, ils font du paysage flamand un tempérament contemplatif-mystique et un style pictural-psychologique marqué du sceau indélébile de la réalité. Dit autrement, le procès d'écriture n'efface pas totalement les traits originaux du monde sensible, de sorte qu'il conserve une partie de son identité sans convertir le paysage en pure idée. Les ouvrages des symbolistes belges sont chargés d'une tonalité qui, bien qu'elle soit transfigurée sur le plan subjectif par le rêve, se rapporte

⁹⁰ C'est la réponse de Mallarmé aux questions posées par Huret. Cf. HURET, Jules (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations*. Paris : Bibliothèque-Charpentier, pp. 55-65.

toujours à l'âme de Flandre. Les villes endormies sont le symbole de l'âme qui rêve :

Et la ville de mes mille âmes
dormez-vous, dormez-vous ;
il fait dimanche, mes femmes
et ma ville dormez-vous⁹¹?

En plus d'alimenter l'imaginaire des thèmes nordiques, d'extraire la quintessence, le climat et les couleurs des territoires flamands, les symbolistes expérimentent des formes innovatrices qui s'approchent à ce que Novalis nommait la « romantisation du réel » (Maeterlinck, 1895: 209). Selon Jean-Marie Klinkenberg :

On peut dire que la Flandre nordique du mirage littéraire, c'est d'abord un paysage, c'est ensuite un tempérament psychologique, c'est enfin une stylistique. Le paysage tout d'abord. Tout de lourdeur et d'humidité, il incline à l'humilité et à l'effort, tandis que les brumes aident les fantômes du rêve à se former. Mais l'horizontalité dans laquelle mer et plaine se confondent est aussi le lieu où vient perpendiculairement se ficher la transcendance (mythe que Michaux devait par la suite exprimer sur le mode du rejet) (Klinkenberg, 1991: 106).

De son côté, Eekhoud se livre aux exaltations presque panthéistes de l'âme flamande⁹², notamment dans *Le Cycle Patibulaire* (1892), le cycle qui continue la période des contes inaugurée par les *Kermesses* (1883) et les *Nouvelles Kermesses* (1887). Ainsi, « il sentit battre son grand cœur pour cette terre austère et stérile où règne la bruyère aux vastes horizons de mélancolie »⁹³. L'âme est une étendue miroitante, une « plaine en l'Infini couchée » selon les vers de Le Roy⁹⁴, une surface prolifique sur laquelle se reflètent (et non pas s'impriment) les images dépourvues de la pesanteur matérielle:

⁹¹ ELSKAMP, Max (1892). « De joie. II ». *Dominical*, propriété ornée par Henry VAN DE VELDE. Anvers : J.-E. Buschmann, p. 13.

⁹² « Le Cycle jouit plus intensément de la terre. L'auteur y glorifie ses amours sous la grande aile de lumière des campagnes prolifiques. Le jardin qui est toute la Flandre, se fait le séjour radieux du poète. Les arbres deviennent les meubles de la grande plaine qui est sa maison. Les fleurs et les fruits, bibelots rares rangés pour le plaisir de ses yeux éblouis, fêtent la belle fermière aux sèves puissantes, la fée vigoureuse de cette oasis de luxuriante délectation ». BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*, Bruxelles : Éditions de la Renaissance, p. 46.

⁹³ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁴ LE ROY, Grégoire [1905] (1907). « Village endormi ». *La Chanson du pauvre*. Paris : Société Mercure de France. « Mon âme est une plaine en l'Infini couchée ; / Au milieu, le village avec ses chaumes blonds / Sous des vergers en fleurs », p. 80.

Ne plus être qu'une âme au cristal aplani
 Où le ciel propagea ses calmes influences ;
 Et, transposant en soi des sons et des nuances,
 Mêler à leurs reflets une part d'infini.
 Douceur ! C'est tout à coup une plainte de flûte
 Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;
 Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens...
 Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre
 Avec un glissement de béguine ou de prêtre,
 Et mon âme s'emplit des roses que je sens...
 Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ;
 Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eaux
 Et des lampes parmi les neiges des rideaux...
 Que de reflets divers mirés au fil de l'âme⁹⁵!

Le « je » lyrique abstrait l'essence des univers superficiels et profonds tout en maintenant la relation avec le référent (paysage du Nord) ; nous songeons particulièrement aux poèmes contenus dans *Les apparus dans mes chemins* (1891) de Verhaeren (« Mon âme / Au long des eaux qui vont au Nord »⁹⁶ et au recueil *Toute la Flandre, La guirlande des dunes* (1907). Le poète mêle les cosmogonies aériennes et terrestres et il multiplie aussi la coexistence d'images pluridimensionnelles changeantes :

J'ai pour voisin et compagnon
 Un vaste et puissant paysage
 Qui change et luit comme un visage
 [...]
 Un bruit s'entend : c'est un ruisseau
 Qui abaisse de pente en pente
 Le geste bleu de son eau lente
 [...]
 En août quand les moissons proclament
 Les triomphes de la clarté,
 Je fais régner le bel été
 Avec son calme dans mon âme.
 [...]
 Ainsi le long des jours qui s'arment
 D'ample lumière ou de grand vent
 J'éprouve en mon cerveau vivant
 L'ardeur diverse de leurs charmes
 [...]

⁹⁵ RODENBACH, Georges (1891). « Au fil de l'âme ». *Le Règne du silence*. Paris : Bibliothèque Charpentier, pp. 149-179, 149.

⁹⁶ VERHAEREN, Émile (1891). « Les lointains ». *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Paul Lacomblez, p. 22.

Même la nuit je le visite
 Quand les astres semblent les yeux
 De héros clairs et merveilleux
 Que les splendeurs du ciel abritent.

[...]

À haute voix, à cœur ardent,
 Je dis ton nom, brusque Persée ;
 Et l'ombre immense et angoissée
 Tressaille encore en l'entendant.

Je te nomme à ton tour, Hercule,
 Et toi, Pollux, et toi, Castor,
 Et toi, Vénus, dont le feu d'or
 Préside au deuil des crépuscules.

Je mêle aux légendes des Dieux
 Ta légende de sang jaspée,
 Belle et pâle Cassiopée,
 Qui luit sereine au Nord des cieux⁹⁷.

Si le paysage minéral met en branle l'imagination, le paysage onirique révèle l'adéquation du langage poétique à la symbiose universelle qui se manifeste entre les entités du réel ontologique et l'ineffable réel : « Âmes et flammes, toutes ensemble / Ailes et fleurs entrelacées, / Je cherche au fond de mes pensées / Des paroles qui vous ressemblent »⁹⁸ écrit Van Lerberghe dans son poème *Ineffabilité*. Reconnaître l'existence d'une âme intérieure signifie restituer l'âme au paysage:

Le vent s'est endormi dans les feuilles,
 Et la nuit calme, souveraine,
 Berce le merveilleux sommeil
 D'un village crépusculaire,
 Où ne luit plus qu'une lumière.

C'est mon âme qui veille !

Alors, dans cet oubli des heures,
 Doucement, une pauvre vieille
 Ouvre à la lune sa demeure...
 Et mon âme s'en va, par la plaine,
 Là-bas, vers l'étrange fontaine,

⁹⁷ VERHAEREN, Émile (1917). « Mon ami le paysage ». *Les Flammes Hautes*. Paris : Mercure de France, pp. 125-134.

⁹⁸ VAN LERBERGHE, Charles (1898). « Ineffabilité ». *Entrevisions*. Bruxelles : Lacomblez, p. 125.

Et remonte, du fond du puits,

Avec l'étoile qui s'y mire
 Et que peut-être on a vu luire
 Au firmament d'anciennes nuits ;
 Avec un grincement de chaîne
 Qui semble une plainte lointaine
 D'une lointaine peine;
 Avec des pleurs d'eau qui s'égoutte,
 Des larmes sans doute !
 Les souvenirs un peu lasses
 De bonheurs oubliés depuis...
 Et tout cela c'est de la peine
 Qu'on va puiser à la fontaine,
 Pour consoler l'ennui qui passe;
 Et c'est l'étoile bleue
 Qui remonte du fond du puits,
 Avec l'eau qu'elle éclaire un peu
 Du souvenir d'anciennes nuits⁹⁹.

Le paysage de Flandre et tout particulièrement la variation de la Mer du Nord sont assez marqués chez Eugène Demolder :

Il ne neigeait plus. La lune brillait au ciel à côté de la tour de la cathédrale. Les gargouilles et les ogives, toutes blanches, scintillaient dans la nuit. Les pêcheurs, appelés aux fenêtres par l'argent pâle et mystérieux de ce clair de ténèbres, regardèrent la grande tour, qui leur sembla formidable dans le nocturne du firmament.

— Le drapeau de la Vierge Noire est immobile au clair de lune, chuchota l'un d'eux.

Et comme les tours puissantes des villes reflètent toujours, à leurs larges fronts graves, les lumières et, pour ainsi dire, l'âme céleste du pays d'alentour, il leur parut que les lourds abat-sons de la cathédrale participaient, dans cette nuit, aux prodiges surgis dans la contrée [...] un zéphyr léger enfla les voiles. Et nous partîmes sur les vagues au repos. Les mouettes venaient voler autour de notre mât, et je ne sais quel enchantement avait été versé dans mes yeux, mais le paysage, tantôt âpre et colère, s'était fondu en un grand calme, un calme étrange. [...] Au loin, Pair était serein et vibrant, et le ciel donnait à Ponde, en se confondant avec elle, un suave et blanc baiser, tout le long d'un horizon sans tache [...] Oh! la douce ville que c'était! Au bord de l'eau apaisée, [...] Les bateaux du port dressaient une forêt de mâts noirs¹⁰⁰.

⁹⁹ LE ROY, Grégoire [1899] (1907). « Le Puits ». *La Chanson du pauvre*. Paris : Société Mercure de France, p. 39.

¹⁰⁰ DEMOLDER, Eugène (1896). *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France. Illustrations de Félicien Rops, p. 10.

La Légende d'Yperdamme (1896) évoque à la fois la Flandre médiévale, dont la ville d'Ypres est un emblème, et le XVI^e siècle de la domination espagnole, une époque que le prédécesseur Charles De Coster restitue avec son héros révolté Ulenspiegel. Certains passages s'inscrivent dans la grande épopée romantique mais il est intéressant de voir comment intervient et évolue le traitement du paysage.

L'histoire de la littérature belge francophone nous renseigne sur une constance mythique qui, en plus d'être un détonateur d'idéal, est aussi une manifestation de cette âme paysagère dont l'âme du poète essaie de saisir les formes pour ensuite les déformer et les doubler avec celles de son espace intérieur. Le monde d'images telluriques fermées que la littérature symboliste nous offre a donc un rapport plus étroit avec l'imagination créatrice et l'esprit, et il exprime un paysage subjectif en syntonie avec le Cosme, construit sur le plan de la verticalité et de la circularité. Nous songeons par exemple à l'aquarium de Rodenbach : « L'aquarium où le regard descend et plonge / Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon, / Mais dans sa profondeur, son infini de songe, / Sa vie intérieure, à nu sous la cloison. / Ah ! plus la même, et tout autre qu'à la surface »¹⁰¹. L'architecture des villes nordiques (maisons reflétées dans les canaux labyrinthiques, ponts, tours, cathédrales) renforce cette ligne ascendante qui structure l'imaginaire et qui balise la rêverie de la chute (nous aurons l'occasion d'y revenir).

En plus de la nature, l'environnement citadin témoigne également la symbiose entre l'état d'âme et le monde objectif ; il suffit de penser à *La morte* de Verhaeren, *La chanson du Carillon* (1911) de Lemonnier, *Bruges-la-morte* (1892) ou *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach. À propos de ces derniers romans, Paul Gorceix parle à juste titre de « reflet et verticalité »¹⁰² comme *leitmotiv*. L'identité ville-âme et la perspective aérienne sont une clé d'interprétation et l'axe central des ces romans ainsi que d'autres textes.

Mais plus généralement, l'analyse comparée et diachronique des paysages littéraires nous renseigne sur les interprétations et les significations que les auteurs octroient à l'élément aquatique à

¹⁰¹ RODENBACH, Georges (1916). « Aquarium mental ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 188-189.

¹⁰² GORCEIX, Paul (1994). « Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité ». FRIKX, Robert et GULLENTOPS, David (éds.). *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*. Op. Cit., pp. 9-18 : 14.

chaque époque. C'est pourquoi il nous semble intéressant de parcourir brièvement l'histoire littéraire française et francophone pour observer comment les images de l'eau s'irradient et évoluent ; cela est le propos des prochains chapitres.

2. Convergence : motif et histoire littéraire

Commencer par souligner la variété des figures aquatiques depuis le préromantisme (dans cette section, nous ferons aussi quelques brèves allusions au moyen âge et au baroque) nous permet de pénétrer et rendre compte de ce qui était caractéristique de cette période et d'en visualiser les transformations mises en acte par les auteurs de notre corpus. Une démarche utile qui semble par ailleurs corroborée par Paul van Tieghem, selon qui « il faut recueillir le plus grand nombre possible de textes et de faits dans le plus grand nombre possible de littératures, à la même période ou dans des périodes voisines, les emprunter aux petites nations aussi bien qu'aux grandes, [...] ne pas négliger les écrivains d'ordre secondaire, dont le témoignage est précieux pour attester un état d'esprit collectif »¹⁰³. Le regard rétrospectif, outre à relever de la perspective historique, marque l'originalité des mouvements successifs, le décadentisme et le symbolisme, en tant qu'ouverture à la modernité. L'eau qui dort a-t-elle une histoire littéraire ?

Le repérage quantitatif des figures aquatiques au sens large est une première étape qui pose clairement des données sur leur présence séculaire et leur rôle dans la production littéraire francophone. La constance parcimonieuse de l'eau relève aussi de l'activité imaginative des écrivains. Par la reprise et la multiplication des thèmes, les auteurs qui l'évoquent tissent un fil continu et apportent la preuve d'un certain héritage thématique¹⁰⁴ ; parallèlement, nous pouvons observer l'évolution des imaginaires culturels. L'étude de thèmes peut donc fournir bien plus qu'un simple inventaire d'unités sémantiques. Dans la préface à *Trois essais de mythologie romantique* (1966) Georges Poulet donne un beau plaidoyer de la critique thématique qui peut encore « révéler ce qui se transmet d'une pensée à d'autres ; ce qui se découvre en diverses pensées comme étant leur principe ou leur fond commun. Alors elle tend à se confondre avec l'histoire des idées, des

¹⁰³ VAN TIEGHEM, Paul (1930). *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. Paris : Alcan. Cité dans le compte-rendu que Joseph Hanse fait pour la *Revue belge de philologie et d'histoire*, n°11, 1932, p. 197.

¹⁰⁴ Bachelard l'appelle complexe de culture. Par cette définition, il entend aussi des attitudes irréfléchies qui commandent la réflexion, qui usent certaines images du monde extérieur mais qui sont en réalité l'expression d'une tradition et des archétypes. Voir à ce propos BACHELARD, Gaston (1965). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.

sentiments, des imaginations, qui devrait toujours être adjacente à l'histoire dite littéraire » (Poulet, 1966).

Notre panoramique pourrait s'étendre plus loin (étant donné la réflexion séculaire et la culture scolaire ancienne). De fait, nous observons que l'eau est omniprésente depuis les plus anciens récits. Si nous nous détenons au Moyen Âge, la récurrence de mers, rivières, lacs, étangs, fontaines et puits nous permet de corroborer quelques hypothèses sur l'imaginaire médiéval. Nous savons que l'héritage du christianisme dans la mentalité de l'époque est assez influent, à tel point que l'interprétation-représentation du réel est souvent illustrée par la symbolique biblique. L'eau est presque toujours porteuse des significations religieuses. Parallèlement, la contamination de croyances populaires, folkloriques et celtes ouvre les portes au monde du merveilleux et du mystère, au monde magique de l'Au-delà, grâce notamment à l'introduction d'éléments surnaturels. Le lac est probablement le lieu enchanté par excellence, c'est le berceau des fées et des ondines. À propos des eaux fermées, Anna Kukulka-Wojtasik observe que dans la mythologie celte, par exemple, il est surtout question « du marais et non pas de l'étang, et dans l'imaginaire populaire, où les eaux stagnantes semblent avoir une connotation morbide, l'étang est aussi le lieu vivant où s'abreuvent les bêtes et fleurissent les nénuphars »¹⁰⁵. Nous songeons à l'étang où le chevalier Vivien de la chanson de geste *Aliscans* décide de mourir : « Vivien est sous l'arbre en l'Archant, près de la mer, au bord d'un étang, non loin de la source dont les eaux murmurent »¹⁰⁶, ou bien à la mer dans les poèmes de Rutebeuf, aux ruisseaux et aux fontaines de *Tristan et Iseult*, le *Lancelot en prose* ou *Le Chevalier de la Charrette*¹⁰⁷, ainsi qu'à toutes les

¹⁰⁵ KUKULKA-WOJTASIK, Anna (2005). « L'eau et la symbolique chez Chrétien de Troyes ». MROZOWICKI PIOTR, Michal (éd.). *In aqua scribis*. Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, pp.15-24, p. 16. Wojtasik consacre un article à la symbolique de l'eau chez Chrétien de Troyes qui va de l'érotisme au caractère idyllique du paysage, de la séparation des mondes à l'épreuve chevaleresque. Par l'analyse de l'univers aquatique elle conclut que : « L'œuvre chrétienne est codée, tout est, ou devient, symbole d'une idée, d'un mythe, d'une croyance, d'une tradition [...] Sa symbolique aquatique paraît profane et païenne » (p.24).

¹⁰⁶ RÉGNIER Claude, SUBRENAT Andrée et SUBRENAT Jean (éds.) (1990). *Aliscan*. Traduction en français moderne de la chanson de geste de la fin du XII^e siècle.

¹⁰⁷ Pour en savoir plus Cf. DUFURNET, Jean (1980). « À la recherche de Rutebeuf. Un sobriquet ambigu : Rutebeuf et la poésie de l'eau ». *Mélanges de langue et littérature française du moyen âge et de la renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*. Rennes, pp. 105-114; CHANTREAU, Alain (1987). « La mer dans la légende de Tristan et Iseult ». *AAVV. Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, n°64, Rennes : SHAB, pp. 19-27 ; HARF-LANCER, Laurence (1985). « L'eau magique et la

images rapprochées : fées, sirènes, blanches dames qui démêlent leur chevelure au bord des sources et dont les cheveux enchantent ceux qui les regardent. Comme nous avons mentionné antérieurement, l'imagination créatrice produit d'autres images qui, à leur tour, sont poétisées par l'imagination matérielle, comme par exemple le peigne doré que Lancelot trouve à côté d'une fontaine avec des cheveux de Guenièvre. D'après Antoniette Saly « c'est cet ensemble qui est révélateur, dans la mesure où il nous oriente [...] vers une source populaire : l'association du peigne et de la fontaine appartient au folklore des eaux » (Saly, 1978: 189). Il est important de rappeler, en renvoyant à la synthèse de Jacques Le Goff dans son essai dédié à *l'Imaginaire médiéval* (1985), que la fontaine a été exhaustivement analysée par la critique. Quant aux fontaines peuplées d'êtres magiques, elles jalonnent le parcours des héros aussi dans les romans de la Renaissance, comme nous le confirme *Amadis de Gaule* (Zaragoza, 1508), le roman espagnol traduit en français par Nicolas Herberay des Essarts et publié en France l'an 1540.

La source, et plus généralement l'eau, adoptera une signification tout à fait différente à l'époque baroque. Caractéristique assez récurrente dans l'esthétique du XVIII^e siècle, l'eau est reprise plutôt pour symboliser le dynamisme et la puissance de la nature (la force de l'océan, l'énergie des rivières, des cataractes ou des fontaines), le progrès technique et le bouleversement des perspectives (l'étendue marine et le point fixe, les jets et les jeux d'eau, la disparition de la terre immobile) et l'inconstance de la vie humaine. Cela va de pair avec le fait qu'à partir du XVI^e siècle la conception géocentrique du Cosme est déstabilisée par les découvertes sur l'origine du monde. Nicolas Copernic développe en 1543 la théorie de l'héliocentrisme selon laquelle la Terre tourne autour du Soleil et n'est donc ni centrale ni immobile comme l'on croyait; Giordano Bruno défend l'an 1584 son argumentation philosophique de l'infinité de l'univers. En 1609 Galileo Galilée invente le télescope et commence l'exploration de

femme fée : Le Mythe fondateur du Tristan en prose ». AAVV. *L'Eau au moyen âge*, Aix-en-Provence : Pubs. du Cuerma, pp. 201-212 ; KERDELHUE, Alain (1983). « Les métamorphoses de l'eau dans trois versions de la *Naissance du chevalier au cygne* ». BUSCHINGER, Danielle et CRÉSPIN, André (éds.), *Les quatre éléments dans la culture médiévale*. Göppingen : Kümmerle, pp. 127-140 ; LARANJINHA, Ana Sofia (2004). « La fontaine aux fées dans le *Lancelot en prose* ». *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. XXI, Porto, pp. 169-184.

l'univers, tandis qu'en 1674 le précurseur de la biologie Antoni van Leeuwenhoek utilise le microscope pour analyser l'eau et découvre des bactéries et d'autres microorganismes : l'eau est donc considérée comme l'origine de la vie. De plus, l'augmentation des doctrines naturelles, l'expansion de la navigation, l'impact des conquêtes coloniales, l'ouverture des voies maritimes et le combat contre mers et océans furieux déstabilisent les ordres sociaux et introduisent de nouveaux paradigmes¹⁰⁸.

L'époque baroque –marquée donc par une nouvelle intensité dynamique– est spécialement attirée par l'eau, un dispositif apte à reproduire l'instabilité, la fluctuation et la vulnérabilité du monde. Michel de Montaigne nous rappelle dans ses *Essais* que « tout bouge sans cesse ». Les baroques avaient une conscience quasi-obsessionnelle du caractère inconstant de la vie et du changement de l'être humain, à tel point qu'ils avaient l'impression que le monde les fuyait. La poésie fait sien ce principe tel que nous pouvons le constater dans l'emblématique sonnet de Jean-Baptiste Chassignet intitulé *Assieds-toi sur le bord d'une ondante rivière* (1594). Le poète tisse clairement une correspondance entre le flux d'une rivière et le cours de la vie :

Assieds-toi sur le bord d'une ondante rivière:
Tu la verras fluer d'un perpétuel cours,
Et flots sur flots roulant en mille et mille tours
Décharger par les prés son humide carrière.

Mais tu ne verras rien de cette onde première
Qui naguère coulait ; l'eau change tous les jours,
Tous les jours elle passe, et la nommons toujours
Même fleuve, et même eau, d'une même manière.

Ainsi l'homme varie, et ne sera demain
Telle comme aujourd'hui du pauvre corps humain
La force que le temps abrégie et consomme :

Le nom sans varier nous suit jusqu'au trépas,
Et combien qu'aujourd'hui celui ne sois-je pas
Qui vivais hier passé, toujours même on me nomme¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Les thèmes du naufrage, de la tempête marine, des cieux orageux sont souvent abordés dans la littérature et la peinture, reproduits surtout en peinture représentent l'impuissance et l'extrême frayeur de l'homme en proie aux forces de la nature.

¹⁰⁹ Dans le sonnet, le champ lexical de l'eau est présent presque à chaque vers. Sonnet repris dans l'édition globale des sonnets et des vers de Chassignet faite par LOPE, H. J. (éd.) (1967). *Mépris de la vie et consolation contre la mort*. Genève : Droz.

Le nouvel ordre du monde, la réalité qui se modifie continuellement, le temps qui passe, l'existence qui coule provoquent un besoin impérieux de contrôler et de dominer l'élément liquide. Les artistes font de cette nécessité une vertu¹¹⁰ et nous le voyons sous forme figurée dans la structure contraignante du sonnet et la fixité de la parole¹¹¹. Mais cette fixité produite par le langage n'est qu'illusoire (de ce point de vue, il constitue le reflet de la crise d'identité vécue par les baroques).

Le critique Jean Rousset dans ses articles *L'eau et le soleil dans le paysage des poètes*¹¹² et *La littérature de l'âge baroque en France* (1953) se focalise sur la présence de l'élément et tout particulièrement sur l'aspect dynamique. Son point de départ est constitué par l'observation de masses bouillonnantes des fontaines baroques de Rome. L'eau qui jaillit, courbe et contrecourbe symbolise l'écoulement et la fuite. Selon lui, il est question de « l'eau en mouvement, goûtée dans son mouvement même » (Rousset, 1954). D'avis contraire est Erik Michaëlsson, qui se détient plutôt sur la qualité engloutissante qu'imprègne la poésie lyrique baroque : « elle a le pouvoir d'accueillir dans son sein les autres éléments ; du moins par des moyens rhétoriques [...] Elle transforme alors les attributs des autres éléments, et les confond avec les siens propres [...] il peut se produire au moyen d'une inondation, d'un *déluge*. Mais l'eau peut aussi s'approprier les autres et leurs attributs en les reflétant, en leur servant de *miroir* » (Michaëlsson, 1959: 124). Selon lui, les effets trompe-l'œil typiques de l'époque ne seraient pas produits par une eau agitée mais plutôt par l'eau calme : « pour que l'eau puisse servir de miroir, il faut bien qu'elle forme une surface égale, calme,

¹¹⁰ Les architectes dessinent des fontaines monumentales pour les places avec des jeux et des sculptures allégoriques, créent de systèmes artificiels pour la décoration des jardins et aussi pour les scénarios théâtraux. Depuis la Renaissance la technique et l'ingénierie hydraulique contribue à l'amélioration de la vie urbaine. Maintenant, la valeur utilitaire de l'élément entre en total harmonie avec son esthétisation artistique.

¹¹¹ La forme du sonnet est une structure codifiée (2 quatrains en rime embrassées, 2 tercets en plate) qui pose des limites figurés au débordement; tandis que la « parole » attribue une identité invariable aux éléments du monde tangible. La parole et la chose sont liées par un travail sur les sonorités: allitération en « m »: « nommons », « même », « même », « manière », « même », « nomme ».

¹¹² ROUSSET, Jean (1954). « L'eau et le soleil dans le paysage des poètes ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°6. Voir aussi *Id.* (1956). « L'eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour ». JACQUET, Jean (éd.). *Les Fêtes de la Renaissance*. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique ; *Id.* « Circé et le paon », où Rousset synthétise l'esprit baroque dans cette figure mythologique.

dormante » (*Ibid.*). Souvent associée à l'existence solitaire et à l'activité contemplative, Michaëlsson trouve là une véritable poésie des eaux dormantes, « une poésie de la mer aplanie, des rivières lentes et calmes, des étangs paisibles » (*Ibid.*: 125). En s'appuyant sur des exemples textuels puisés surtout chez Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan l'Hermitte, Georges de Scudéry et Le Père le Moyne¹¹³, il démontre cette mode ainsi que la transition de l'illustration aux problématiques de l'*imitatio naturae* : « ce qu'il y a de spécifique dans le développement du motif au début du XVII^e siècle, c'est, en définitive, moins son rôle de créateur de rêveries que son rôle de trompe-l'œil. L'eau reflétant réalise un dédoublement déconcertant et ambigu des objets » (*Ibid.*: 128). Par l'observation minutieuse de la nature s'irradient des curieux et insolites points de vue, autrement dit, des nuances du réel et de son image : « L'eau dormante de la solitude qui reflète fidèlement ce qui se trouve sur ses bords et dans l'air ; trompe-l'œil déconcertant, goûté comme illusion délicieuse ; mélange et confusion des attributs de l'eau et des autres éléments, opéré par une optique rhétorique, qui permet particulièrement l'ambiguïté continue entre poissons et oiseaux » (*Ibid.*: 135). Le miroir des eaux renverse la perspective, comme le dit bien Cyrano de Bergerac « Que dirai-je de ce miroir fluide, de ce petit monde renversé, qui place les chênes au-dessous de la mousse, et le ciel plus bas que les chênes ? » (Cyrano de Bergerac, 1933: 24) et il rend visible un autre monde autant possible qu'illusoire : « Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer » (*Ibid.*: 25). L'intérêt porté sur ce sujet pendant la première moitié du XVII^e siècle fut remis en honneur par une autre étude de Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur ; un essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle* (1968), dont la troisième partie est consacrée aux miroirs et aux eaux miroitantes. Par la sélection de textes précis (il y a aussi quelques marinistes italiens) Rousset vise à montrer la préoccupation des poètes baroques pour le monde réel qui les entoure, plus concrètement le mouvement du sujet vers les objets extérieurs qui représentent leur « intimité retournée et montrée ». L'acheminement vers l'intériorité que le critique analyse est un

¹¹³ Erik Michaelsson analyse la fuite des images reflétées et les jeux de lumière dans *Élegie à une Dame* de Théophile de Viau, *Les cabarets* de Saint-Amant, *Les plaines d'Acanthe* et le *Promenoir des deux Amans* de Tristan l'Hermitte, l'*Abbé de Richelieu* de Georges de Scudéry, *Le œuvres poétiques* de Père le Moyne, parmi d'autres.

aspect original mais ce qui attire notre attention est le troisième groupe d'essais. Ce dernier traite l'opposition entre baroque et romantisme par l'exploitation des eaux miroitantes à travers une « flânerie anthologique », dans les mots de Rousset. D'ailleurs, le choix subjectif de citations et l'absence d'une définition précise du concept « thème » peuvent faire surgir des objections puisque ce n'est pas assez clair si pour lui correspond à la simple répétition dans le texte des mots « eau » et « miroir », ou si c'est plutôt leur placement dans un contexte qui les définissent ; cette indétermination est accrue par le fait que Rousset arrive également à citer des textes du XIX^e siècle. Il y a par exemple le sonnet en -ix de Stéphane Mallarmé ou des pages sur *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

Or, nous avons présenté quelques œuvres qui témoignent la prédilection de certains auteurs pour l'eau bien avant l'avènement du romantisme. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le prochain chapitre ; pour le moment, nous nous limitons à citer une étude de Daniel Mornet, *Le sentiment de la nature en France de J.J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* (1907) dans lequel il parle de l'amour pour cet élément chez Rousseau :

L'eau surtout, avec la face monotone et transparente des lacs, le murmure rythmé des ruisseaux, la fuite toujours pareille des rivières, les bruits alternés des flots qui déferlent, le glissement souple d'une barque, nous affranchit puissamment de la vie physique. Rousseau l'adora: « J'ai toujours aimé l'eau passionnément, nous dit-il dans *Les Confessions*, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse, le plus souvent sans objet déterminé » (Mornet, 1907: 190).

Ces fixations relèvent d'un côté de la littérature, de l'autre démontrent qu'au moment où le symbolisme apparaît, le motif de l'eau arrive extraordinairement enrichi de significations. Les éléments d'intertextualité et les thèmes que nous allons repérer naissent de l'imaginaire des eaux et ils signalent également les fluctuations de l'écriture autour des anciennes questions esthétiques.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que si le baroque se centre sur les effets d'illusion, du monde renversé et d'une nature rhétorique, le romantisme prône plutôt l'expression lyrique des sentiments, des mouvements d'âme engendrés par la force de nature sur l'homme. Par contre, le symbolisme –en réaction au naturalisme et au mouvement parnassien– aspire à établir une analogie entre l'Idée abstraite et l'image chargée de

l'exprimer, en faisant recours aux rêveries éveillées qui naissent devant les miroirs des eaux, à la quête de l'absolu et à l'exploration d'un « autre monde » (fusion des paysages). Les décennies qui suivent, semblent explorer les potentialités de la rêverie. Les avant-gardes, par exemple, en plus d'interroger l'inconscient, arrivent à le déconstruire; le surréalisme repose sur la toute-puissance du rêve et le jeu désintéressé de la pensée automatique (éclatement des paysages). Si le miroir de l'eau est une métaphore, la métaphore est aussi un miroir (superposition des paysages). Les images de l'eau ne cessent jamais de bouger et de se reconfigurer, leur déploiement est continu. Pour saisir ses formes il faut que l'œil découpe, déplie, fractionne, reflète les choses pour mieux les pénétrer.

2.1. Les avatars du motif au XIX^e siècle

Il ne saurait être question de sonder ici toutes les profondeurs de notre motif, nous voulons plutôt en donner un aperçu en prenant comme référence les principaux écrivains du XIX^e siècle. Notre propos sera donc limité mais essentiel pour voir comment l'univers aquatique s'offre au regard des poètes préromantiques et romantiques et comment il apparaît dans les textes sous une multitude de formes bien différentes.

La critique spécialisée a élaboré pas mal d'articles concernant, par exemple, les eaux mouvantes (Chateaubriand, Michelet), fluviales (Hugo, Gautier, Nerval), lacustres (Lamartine, Stendhal) palustres (Barbey d'Aurevilly) mais elles ont été examinées séparément. Nous réunirons ici quelques-uns de ces articles monographiques pour arriver à des conclusions plus générales sur le développement d'une attitude vis-à-vis de l'eau qui a changé au cours des siècles jusqu'à acquérir une intensité nouvelle dans la modernité.

Le XIX^e siècle est une époque emblématique en ce qui concerne l'histoire du paysage : artistes et écrivains abandonnent la représentation positiviste et mimétique pour implanter l'apparition des émotions (Le Scanff, 2007). Les figures associées à la pensée des Lumières font place à celles de la culture romantique construite sur l'immanence de l'émotion et la vision horizontale. L'espace physique s'oriente vers l'homme et se transforme en une véritable expérience du sublime¹¹⁴, un sentiment qui rassemble jouissance et terreur et qui a le but d'étonner par la voie du plaisir et de l'horreur.

¹¹⁴ Le terme apparut d'abord dans la tradition des rhétoriciens classiques mais l'esthétique du sublime prend vigueur grâce à la traduction du traité *Peri Hypsous* de Pseudo-Longin faite par Boileau l'an 1672. La *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757) d'Edmund Burke et les réflexions philosophiques réalisées par Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790) constituent des influences remarquables pour le développement ultérieur de la notion.

De la traduction de Boileau, nous retenons un passage inclus dans *Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes* qui montre bien le sublime de la nature et l'abandon de l'utilité attribuée à l'eau : « nous n'admirons pas naturellement de petits ruisseaux, bien que l'eau soit claire et transparente, et utile même pour notre usage : mais nous sommes véritablement surpris quand nous regardons le Danube, le Nil, le Rhin et l'Océan surtout. Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme que nous avons allumée, conserver longtemps sa lumière pure ; mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en naissant : et nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abîmes », LONGIN (Pseudo-) (1995). *Du sublime*. Trad. Boileau. Paris : Livre de Poche, p. 35.

L'expérience de la nature démesurée et le désir d'une liberté absolue sont à la base de l'esthétique du romantisme : l'homme se situe à son intérieur et médite devant sa grandeur pour atteindre l'infini et percevoir l'indicible. Les paysages romantiques sont des paysages-états d'âme caractérisés par l'océan indomptable, la mer agitée, les naufrages¹¹⁵, les marécages, les étangs, les lacs, les rivières toute puissantes. Ces paysages sont ensuite reliés à l'exploration des sentiments, de la passion, de la mélancolie et de l'amour ou transformés en allégorie de la vie ou de la mort.

L'eau n'est plus seulement un élément descriptif¹¹⁶, le fond ornemental ou un simple support des événements. Nous retrouvons dans cette attirance pour les espaces aquatiques des visions reposantes. La dimension extérieure commence à s'enrichir alors d'une dimension intérieure et émotive.

Les avancées techniques et scientifiques du Siècle des Lumières avaient éloigné l'homme de la nature en provoquant la conséquente et progressive démythification de celle-ci. À partir de maintenant elle est de plus en plus intériorisée. Le poète lui rendra à nouveau sa charge mythique tout en magnifiant sa force indomptable.

Pendant le voyage marin, devant les étendues des océans, face à la puissance chaotique de la tempête ou à la quiétude du lac, les poètes se livrent à l'admiration des horizons infinis, ils s'abandonnent à la rêverie et à l'exaltation des passions et à la compréhension de l'univers. Ils cherchent la plénitude dans ces « eaux oniriques ». Le paysage est mystique et esthétisé¹¹⁷. Au moment d'exprimer cette aptitude contemplative (souvent réalisée en complète solitude) les écrivains recourent aux métaphores de l'eau. Jean Jacques Rousseau évoque dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) un séjour à l'île de Saint-Pierre et il

¹¹⁵ La menace de la nature et l'impuissance de l'homme devant sa force se voient intensifiées dans les naufrages de l'anglais William Turner qui à son tour reprend le signifié existentialiste des peintures de Claude-Joseph Vernet (voir *Naufrage*, 1772). En ce qui concerne la littérature, les descriptions de la nature sauvage dans les *Poèmes d'Ossian* de Macpherson (traduits en français par François-René Chateaubriand) séduisent des écrivains tels que Goethe, Foscolo, Rousseau et Chateaubriand et ils contribuent notamment à l'émergence du mouvement allemand *Sturm und drang*.

¹¹⁶ Nous avons vu dans le chapitre précédent que pendant le baroque le bouleversement de perspectives et le dynamisme du monde se traduisait en la représentation des fontaines, des machines ou jets d'eau.

¹¹⁷ La fusion de l'homme et la nature est notamment matérialisée dans la peinture de Caspar David Friedrich, *Le voyageur contemplant une mer de nuages* (1818).

utilise pour première fois l'adjectif « romantique »¹¹⁸ pour caractériser la sauvagerie pittoresque des rives du lac de Bienné¹¹⁹. Dans la « Cinquième promenade » émerge l'imaginaire du jeune solitaire en trouble existentiel, affligé par le mal du siècle, déçu de la Restauration, désireux de déverser ses épanchements dans une nature sauvage et complice :

Quand le lac agité ne me permettait pas la navigation, je passais mon après-midi à parcourir l'île en herborisant à droite et à gauche, m'asseyant tantôt dans les réduits les plus riants et les plus solitaires pour y rêver à mon aise, tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'œil du lac et de ses rivages couronnés d'un côté par des montagnes prochaines et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines, dans lesquelles la vue s'étendait jusqu'aux montagnes bleuâtres plus éloignées qui la bornaient. Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. De temps à autre naissait quelque faible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image : mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort (Rousseau, 1869: 450).

¹¹⁸ C'est grâce aux écrivains allemands du *Sturm und Drang* que l'adjectif « romantique » prit son sens moderne, jusqu'alors il était synonyme de « romanesque » et désignait la poésie médiévale et chevaleresque. Pour les lecteurs intéressés à la mise en perspective du concept allemand de la philosophie de la nature, du « romantisme philosophique », de la réception de Novalis et Shelling, à travers la poésie, la religion, l'histoire et la science, nous conseillons l'essai-anthologie de LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent et SCHEFER Olivier (2004). *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti.

¹¹⁹ « Les rives du lac de Bienné sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près [...] il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. », écrit-il dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). ROUSSEAU, Jean Jacques [(1782) 1869]. « Cinquième promenade ». *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : E. Gennequin fils, p. 447.

À côté du thème de la nature consolatrice, de l'eau comme source d'inspiration qui invite à la rêverie¹²⁰, apparaît souvent celui de l'amour malheureux, comme nous le montre le roman épistolaire *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761)¹²¹. Saint-Preux tombe amoureux de la jeune Julie d'Etanges mais leur différence sociale interdit la relation: elle épouse le prince russe M. de Wolmar et Saint-Preux échappe pour faire le tour du monde. Pendant l'absence de Saint-Preux, Julie se jette à l'eau pour sauver son fils cadet et ensuite elle tombe gravement malade. Avant de mourir, elle confie à Saint-Preux l'éducation de ses enfants ainsi qu'elle lui réitère son amour. La référence à la nature, aux idéaux et aux sentiments, se regroupent pour influencer moralement le lecteur.

La qualité funeste de l'eau est reproduite aussi dans *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre; ici c'est la force maléfique de la tempête qui fait échouer sur les rochers le navire où voyageait Virginie de retour à l'Ile de France ; la jeune meurt sous les yeux de son aimé Paul. Ce roman s'inspire du vrai naufrage du Saint-Géran en 1744 et il réunit la conscience du danger des traversées, les mémoires des îles, l'idée que le monde primitif et le monde moderne ne peuvent pas se concilier. L'eau qui unit Paul et Virgine pendant leur enfance (elle « se rappelle que sans son enfance sa mère et Marguerite s'amusaient à la baigner avec Paul dans ce même lieu ; que Paul ensuite, réservant ce bain pour elle

¹²⁰ La question fut développée par MORNET, Daniel (1907). *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*. Paris : Librairie Hachette.

¹²¹ Les multiples occurrences de mots aquatiques dans le roman ont été analysées par Dóra Ocsovai : « Ces termes relatifs à l'eau se trouvent centrés autour des scènes, des épisodes bien définissables: la description de l'Élysée de Julie (21), la scène de la tempête sur le lac de Genève (15). D'une manière surprenante, la description de la mésaventure fatale de Julie n'en comporte que deux mentions. Les expressions relatives à la MER (5) y figurent à propos du voyage outre-mer de Saint-Preux. Les éléments les plus fréquents sont d'une par les eaux courantes (RUISSEAUX, RIVIÈRES, CASCADES, FONTAINE, SOURCE) (15) ; d'autre part, une sorte d'eau prétendue calme, paisible : le LAC (+ BASSIN 15 exemples au total). Ce calme apparent sera bouleversé par la scène de la tempête sur le lac de Genève; à cette partie on peut associer les mots tels que VAGUE (7), ONDE (2), et le terme décrivant le moyen de transport sur le lac, le BATEAU (5). Un autre moyen de transport marin apparaît dans le récit, le VAISSEAU (3), par lequel Saint-Preux quitte son pays et s'embarque pour son long voyage, mais le mot n'apparaît qu'à son retour, alors qu'il raconte ses aventures. Le mot RIVAGE (4) apparaît comme contre-point des éléments en mouvement perpétuel, et le terme ROCHER (27) émerge également des descriptions par sa fréquence surprenante. Tous les deux symbolisent la stabilité, le lieu de refuge, le havre étant opposé à la mobilité et au danger des eaux dans le récit ». OCISOVAI, Dóra (2008). « Les occurrences du registre de l'eau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre ». *ELTE BTK HÖK publikációs felület*. Budapest.

seule, en avait creusé le lit, couvert le fond de sable, et semé sur ses bords des herbes aromatiques », p. 89), les sépare à l'adolescence quand le vaisseau est pris dans la tourmente (« à chaque lame d'eau qui s'engageait dans le canal, sa proue se soulevait tout entière [...] tout fut englouti », p. 197) et finalement les unit dans la mort au moment où le corps sans vie de Virginie atteint le rivage avec le portrait que son aimé lui avait donné « au bord de la fontaine de cocotiers » (p. 220). Nous devons néanmoins souligner que les images d'après nature chez Bernardin de Saint-Pierre sont le plus souvent impersonnelles puisqu'il est plutôt attiré par la magnitude des spectacles maritimes et non par la communion avec l'élément. D'après son *Voyage à l'Île de France* (1773) nous apprenons ses inforts par les ouragans qui détruisent les navires, les requins qui menacent les marins, les maladies qui guettent les voyageurs, et le mal de mer. Les expériences nautiques et anthropologiques de cet extraordinaire voyageur l'induisent à observer la nature (marées, courants, saisons, descente de glaces), les univers inhabituels, les pays sauvages (Madagascar, Tahiti, Inde, etc.), les peuples inconnus, et à maintenir une certaine documentation réaliste au mépris d'une écriture complètement intimiste. Hommes de lumières dans son esprit d'observateur, il est aussi un homme préromantique dans l'observation de son esprit :

Je commencerai par donner une idée de mon naturel [...] Les voyageurs exacts commencent par offrir aux lecteurs un état des dimensions de leur vaisseau, de son équipage, de ses approvisionnements. Pour moi, je présenterai aux miens l'état de moi-même, de mes passions et de mes talents, que je les ai reçus de la nature, et que l'éducation les a formés ou déformés. Nous avons déjà beaucoup de voyages du tour du monde. Mais il est peut-être plus difficile, et sans doute plus utile, de faire le tour de soi-même¹²².

D'ailleurs, nous devons à Bernardin de Saint-Pierre d'importants tributs à la construction des voyages imaginaires et utopiques. Par ses textes, il modèle l'inconscient de l'exotisme, il peint le paradis terrestre loin de tout et il rêve de fonder des colonies qui se fusionnent. Il aspire à rapporter sa connaissance, rapprocher l'étranger et la nature aux gens et éduquer. Il est notamment l'auteur de différents essais, parmi lesquels rappelons *Études de la nature* (1784) en trois volumes, qui démontrent son

¹²² Cité dans SOURIAU, Maurice (1905). *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris : Ancienne Librairie Lecène, p. 152.

souci pédagogique et le désir d'amplifier le système cosmologique en une synthèse qui intégrerait ses récits (*Amazone, Empsaël, La Pierre d'Abraham, La Mort de Socrate*). Mais la grande innovation est sans doute représentée par *Les harmonies de la nature* publiées en 1815 où l'auteur cherche à réconcilier savoir naturaliste, réflexion pédagogique sur l'organisation d'une école, émotion poétique et intuition religieuse. Le texte est organisé en forme circulaire, imprégné de figures mythiques (Vénus, naïades, Cybèle) divisé en harmonies physiques (aérienne, aquatique, astrales, terrestres, végétale, et humaine) et morales (maternelle, fraternelle, conjugale, spécifique, générique et sphérique) qui reçoivent à leur tour l'influence de l'harmonie céleste du soleil et de la lune. L'univers de Bernardin de Saint-Pierre se structure autour du modèle de la sphère¹²³, puisqu'elle contient tous les liens qui forment la nature en mouvement et développe des liens cosmiques. Tout se fait écho et se correspond comme dans un miroir; il trouve parfois des images visionnaires dignes d'une poésie prophétique à la Chateaubriand : « combien de fois n'ai-je pas vu l'aigle marine voler dans l'aire même du vent le plus furieux [...] et s'élever au-dessus des tempêtes! Ainsi, dans les passions qui agitent notre vie et nous ramènent sans cesse vers la terre, une âme vertueuse déploie ses ailes, et, à la faveur même des orages, s'élève vers les cieux »¹²⁴.

L'eau participe à toutes ses émotions prenant la forme d'un état d'âme également dans l'œuvre d'Alphonse de Lamartine (*Alix*, 1991). Il décrit par exemple l'attraction énigmatique qui vit *Jocelyn* (1793) pour l'élément liquide : « Je ne sais quel attrait des yeux pour l'eau limpide,/ Nous faisait regarder et suivre chaque ride,/ Réfléchir, soupirer, rêver sans dire un mot,/ Et perdre et retrouver notre âme à chaque flot »¹²⁵. La nature devient une amie à laquelle confier les joies et les peines, une consolatrice qui lui rend des extases sublimes. Ses *Méditations poétiques* (1820) sont traversées par ses sentiments, souvenirs et regrets, espérances et désespoirs, inquiétude et aspiration à l'éternité. Mais c'est surtout son célèbre

¹²³ Georges Poulet a étudié comment l'image du cercle et de la sphère organise la pensée de Bernardin de Saint-Pierre. Cf. POULET, Georges (1961). *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon.

¹²⁴ Bernardin de Saint-Pierre cité dans SOURIAU, Maurice (1905). *Bernardin de Saint-Pierre*. Op. Cit., p. 400.

¹²⁵ Jocelyn est le nom du protagoniste et le titre du poème. LAMARTINE, Alphonse de [1793] (1862). *Jocelyn : épisode*. Paris : L. Hachette et Cie, p. 138.

poème *Le Lac* (1816) qui retient notre attention, puisque Lamartine exprime ici son angoisse devant la fuite du temps et son désir d'éterniser son amour par le souvenir :

Ô lac ! .../
 [...]
 je viens seul m'asseoir sur cette pierre
 [...]
 Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence
 [...]
 " Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
 Suspendez votre cours :
 Laissez-nous savourer les rapides délices
 Des plus beaux de nos jours !
 [...]
 " Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,
 Hâtons-nous, jouissons !
 L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;
 Il coule, et nous passons !
 [...]
 Eh quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la trace ?
 Quoi ! passés pour jamais ! quoi ! tout entiers perdus !
 Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
 Ne nous les rendra plus !
 [...]
 Éternité, néant, passé, sombres abîmes,
 Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
 Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
 Que vous nous ravissez ?
 [...]
 Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
 Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
 Au moins le souvenir¹²⁶!

L'étendue du lac, surface plane et frémissante, accompagne sa profonde mélancolie et entre en synergie avec l'inquiétude de l'homme devant son destin. Mais la mer révèle aussi le pouvoir consolateur et amnésique comme le montre Lamartine à travers le suicide par désespoir de Sapho provoqué par l'indifférence de son être aimé, Phaon. Dans *Sapho, élégie antique* (1823)¹²⁷ la poétesse

¹²⁶ LAMARTINE, Alphonse de [1820] (1922). *Méditations poétiques* II, édités et notés par Gustave Lanson. Paris : Hachette, p. 22.

¹²⁷ *Id.* (1823). « Sapho, Elégie antique » appartient au second recueil *Nouvelles Méditations poétiques*. Ce célèbre lieu géographique du saphisme cité par Baudelaire dans *Lesbos*, Alphonse de Lamartine choisit de ne pas le nommer Leucade, le lieu légendaire de

de Lesbos se lance du sommet de la falaise de l'île de Leucade puisque ce saut est le seul remède revivifiant contre ses maux d'amour. Dès le début du poème elle annonce son suicide :

L'aurore se levait, la mer battait la plage ;
Ainsi parla Sapho debout sur le rivage,
Et près d'elle, à genoux, les filles de Lesbos
Se penchaient sur l'abîme et contemplaient les flots
[...]
Je ne viens pas chercher dans tes ondes propices
Un oubli passager, vain remède à mes maux !
J'y viens, j'y viens trouver le calme des tombeaux !
Reçois, ô roi des mers, mes joyeux sacrifices¹²⁸!

Suicides, noyades et morts aquatiques sont reprises également par Pierre Jules Théophile Gautier. Chez lui, le topique funèbre d'Ophélie se trouve renforcé par nombre de notations visuelles sur la profondeur et la couleur de l'eau. Grâce au succès et la diffusion des peintures préraphaélites qui s'inspirent de la nature pour revenir à un art épuré, Ophélie devient l'archétype de la femme idéale aussi pour les écrivains qui la convertiront dans une femme sensuelle et ensorcelante, voire fatale. Théophile Gautier souligne dans un essai théorique consacré à l'art l'importance des petits détails floraux de la peinture de Millais : « Il vous semblera être couché sur une rive et voir petit à petit se dégager mille formes de ce que vous aviez pris d'abord pour une confuse masse verte. Quelle fraîcheur humide, quels verts aquatiques et glauques ! Quel bleu noir d'eau profonde sous les arbres penchés ! Quel bain d'Elfes et de Nixes ! »¹²⁹ ; le mélange de l'eau et des fleurs avec le corps et la chevelure contribue à l'esthétisation du cadavre féminin. Dans *Les Néréides* (1852) Gautier fera de ce symbole floral la métaphore des naïades en « lis noyés ». D'ailleurs la double eau-femme passe par une figure originelle, c'est à dire une source qui parle :

Tout près du lac filtre une source

la mort de Sapho, et de chanter en revanche les noms d'appel à la vie : Lesbos, terre de naissance de la poétesse et Phaon, l'être aimé, « amour méconnu ». Dans *Lesbos*, Baudelaire fera exactement le contraire : il citera Leucade et taira le nom de Phaon qualifié de « brutal ». Ce détail nous paraît symptomatique d'une vision radicalement différente du mythe de Sapho. Lamartine occulte Leucade et les amours féminines de Sapho tandis que Baudelaire pointe Leucade et les amours lesbiennes.

¹²⁸ LAMARTINE, Alphonse de [1823] (1892). *Nouvelles Méditations poétiques*. Paris : Hachette.

¹²⁹ GAUTIER, Théophile (1855). *Les beaux arts en Europe*. Paris : Michel Lévy.

Entre deux pierres, dans un coin
 Allègrement l'eau prend sa course
 Comme pour s'en aller bien loin.
 Elle murmure : Oh ! quelle joie !
 Sous la terre il faisait si noir !
 Maintenant ma rive verdoie,
 Le ciel se mire à mon miroir¹³⁰.

Mais le destin est cruel puisqu'il préserve une mort subite : « Née à peine, la source tombe / Dans le grand lac qui l'engloutit ! »¹³¹. La mort due à l'engloutissement fait songer aux créatures aquatiques au bord des lacs et des rivières.

Les sujets développés par Gérard de Nerval à l'intérieur du recueil *Méhusine, ou les Filles du feu* (1854)¹³², par exemple, suggèrent la fascination de l'auteur pour la fée légendaire, le pouvoir ambigu de la femme, l'eau aux qualités oniriques, les sortilèges du rêve et la défiance du réel. Chez Nerval nous retrouvons certaines influences des romans de chevalerie médiévaux ou des auteurs romantiques tels qu'Edgar A. Poe et Jean Jacques Rousseau (surtout en ce qui concerne les thèmes des châteaux magiques, les villes oubliées ou les forêts hantées). Cependant, l'« aquatisation » nervalienne est fortement originale dans la mesure où elle privilégie souvent les eaux noires et pâteuses. L'imaginaire palustre foisonne de charmes maléfiques, enlèvement néfaste, immersion funeste et provoque des sensations d'angoisse, peur, inquiétude, folie ou mort. Nerval nous proportionne dans *Les Nuits d'octobre* (1851) une expérience aquatique de type onirique aux contours labyrinthiques. Le héros descend dans un paysage immergé dans les ténèbres par « Des corridors, des corridors sans fin ! des escaliers, des escaliers où l'on monte, où l'on descend, où l'on remonte, et dont le bas trempe toujours dans une eau noire agitée par des roues, sous d'immenses arches du pont... à travers des charpentes inextricables ! »¹³³. Les eaux claires sont également traitées mais elles sont presque toujours porteuses de concordances

¹³⁰ GAUTIER, Théophile (1858). « La source », *Emaux et camées*, 2e éd. *Augmentée*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, pp. 205-206.

¹³¹ *Ibid.*, 207.

¹³² Le recueil *Méhusine, ou les Filles du feu* compte avec huit nouvelles et douze sonnets placés en conclusion (« Les Chimères ») ; il paraît finalement publié avec le titre simplifié de *Les Filles du feu*. NÉRAL, Gérard de (1854). *Les Filles du feu*. Paris : D. Giraud.

¹³³ *Id.* [1854] (1861). « Les nuits d'octobre ». *La Bohême galante*. Paris : Michel-Lévy frères, pp. 177-231.

négatives, comme dans *Sylvie. Souvenirs du Valois* (1853). Publiée initialement dans la *Revue des Deux Mondes*, cette nouvelle introduit des figures clés qui seront reprises par symbolistes et avant-gardistes : la femme idéalisée et doublée dans le rêve par la voie du miroir magique, le recours aux mythes anciens, le plongeon dans la mémoire par la voie du paysage aquatique extérieur, l'imagination matérielle (le héros dira « Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus »). Le narrateur est amoureux d'une actrice qu'il ne connaît pas mais qu'il va voir tous les soirs au théâtre :

[...] belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre, et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté, comme les Heures divines qui se découpent, avec une étoile au-front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum!

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image¹³⁴.

Il ne sait pas grand chose de cette femme mystérieuse, quelqu'un lui donne des informations mais il ne croit pas aux histoires « réelles » :

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. Ce n'était plus la galanterie héroïque comme sous la Régence, le scepticisme et les folles orgies du Directoire; c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de reconnaissance; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains.

L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. A ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques! Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher.

¹³⁴ *Id.* (1892). *Sylvie*. Paris : Librairie illustrée, p. 2.

Quelques uns d'entre nous néanmoins prisait peu ces paradoxes platoniques, et à travers nos rêves renouvelés d'Alexandrie agitaient parfois la torche des dieux souterrains, qui éclaire l'ombre un instant de ses traînées d'étincelles. -C'est ainsi que, sortant du théâtre avec l'amère tristesse que laisse un songe évanoui, j'allais volontiers me joindre à la société d'un cercle où l'on soupait en grand nombre, et où toute mélancolie cédait devant la verve intarissable de quelques esprits éclatants, vifs, orageux, sublimes parfois, - tels qu'il s'en est trouvé toujours dans les époques de rénovation ou de décadence, et dont les discussions se haussaient à ce point, que les plus timides d'entre nous allaient voir parfois aux fenêtres si les Huns, les Turcomans ou les Cosaques n'arrivaient pas enfin pour couper court à ces arguments de rhéteurs et de sophistes. « Buvons, aimons, c'est la sagesse! »¹³⁵.

Le fragment reproduit ici est suffisamment long pour nous permettre d'apprécier pleinement la praxis de récupération mythique qui marque la modernité. En outre, il tient compte d'Isis¹³⁶ comme l'un des mythes féconds et il parle d'un manifeste poétique qui semble anticiper celui de Mallarmé. La nouvelle continue avec un souvenir du héros : pendant qu'il rentre chez lui, il se rappelle sa jeunesse dans la campagne du Valois et ses amitiés avec les jeunes filles. Sylvie, lui plaisait beaucoup mais il finit par embrasser Adrienne, une jolie blonde. Sylvie pleure de désespoir et peu après, le narrateur s'installe à Paris pour étudier; il conserve le souvenir d'Adrienne, qui deviendra religieuse. Il comprend bientôt qu'Aurélié, l'actrice, est la réincarnation d'Adrienne qui lui échappe; dans un accès de délire, il arrive à se demander si elles sont une seule et même personne. Pendant un voyage à Cythère, au moment où il traverse un petit cours d'eau, il se rappelle *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau et il se retrouve assis auprès de Sylvie. Ils commencent à se fréquenter et ils arrivent presque à se marier mais, finalement, il la quitte pour rejoindre à nouveau Paris et s'approcher d'Aurélié. L'été suivant, le narrateur l'emmène au même endroit où il a vu Adrienne la

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

¹³⁶ Mythe osirien, Isis est une déesse mère. Elle est l'épouse d'Osiris qui fut renfermé par Seth dans un coffre en bois et jeté dans le Nil pour le faire descendre jusqu'à la mer Méditerranée. D'après le mythe, elle s'aventure à la recherche de son bien-aimé. Une fois récupéré le cercueil elle retourne en Égypte et le cache dans les marais du delta, mais Seth retrouve le corps, le coupe en quatorze morceaux et le dispersa. Isis remonta dans la barque pour les reprendre mais elle n'en trouve que treize : c'est le membre viril qu'elle perd à jamais. Ainsi, elle moule un membre d'argile avec lequel elle peut se féconder ; elle a un enfant, Horus, qui combattra le dieu Seth pour regagner le trône d'Osiris. *Isis* est également le premier roman de Villiers de l'Isle-Adam.

première fois : là, il lui raconte tout. Il lui déclare son amour mais elle comprend qu'il ne l'aime pas et qu'il cherche à travers elle le reflet de la religieuse perdue. Au fur et à mesure qu'il se perd dans le paysage natal, les images bucoliques dégénèrent progressivement.

Les images naturelles sont donc associées aux états émotionnels des personnages. Chez Théodore F. de Banville nous assistons à une démarche similaire. La nature et la méta poétique de l'eau fonctionnent de support aux images affectives ou à la réminiscence d'un passé heureux, comme par exemple dans « À la Font-Georges » (*Les Stalactites*, 1846 ; *Le Sang de la coupe*, 1874). L'écriture de Banville est éprise d'hellénisme et imprégnée de motifs mythologiques au même temps que de divinités telles que les néréides, les nymphes, la Vénus anadyomène qui « Jaillit dans la clarté sur l'écume de l'onde »¹³⁷. Dans la poésie banvillienne l'onde, l'eau mouvante ou dormante sont souvent associées à la représentation du corps féminin et à l'exaltation de sa pureté : il suffit de lire le « Songe d'hiver » (*Les Cariatides*, 1842) où les cheveux sont « roulés en onde », « La femme aux roses » (*Les Stalactites*, 1846) où les cheveux s'étalent en « vagues blondes », et « La Source » (*Les Exilés*, 1867) où apparaît une entité féminine virginale. Le binôme amour-cours d'eau est repris dans « L'Amour à Paris » (*Odes funambulesques*, 1857) « La Nuit » (*Sonnailles et clochettes*, 1888), « Aimer Paris » (*Dans la fournaise*, 1892). Mais c'est à nouveau la représentation funèbre d'Ophélie qui retient notre attention, puisqu'elle se répète dans plusieurs textes et s'inscrit dans un cortège mythique de noyés et de morts tragiques très en vogue au XIX^e siècle. Maints poètes utilisent l'euphémisme de la mort en faisant de l'eau un élément anesthésique (nous venons de voir le cas de Lamartine) et apaisant, comme le suggère l'isotope du sommeil. Myriam Robic a comparé quatre poèmes, à savoir « La Voie lactée » (*Les Cariatides*, 1842), « A Henry Murger » (*Odelettes*, 1856), « Mascarades » (*Odes funambulesques*, 1857) « Metz et Nancy, Prologue d'ouverture », poème non recueilli, et elle a montré comment Ophélie, en plus de se rattacher à une symbolique de l'eau mélancolique et funéraire, renvoie aussi à des mythes autant féminins que masculins, comme Sapho et Orphée. Ainsi, les représentations du cadavre féminin mettent en jeu de nombreuses

¹³⁷ BANVILLE, Théodore de [1842] (1878). « La Voie lactée ». *Les Cariatides*. Paris : G. Charpentier, pp. 12-43.

symboliques du cours d'eau : la maternité, le sommeil, la délivrance, la mort tragique et le voyage. Banville définit ce dernier « par une isotopie liée au courant ou aux types particuliers de cours d'eau qu'il s'agisse du « torrent » ou de l'« onde »¹³⁸, mais aussi une étendue fermée comme « un triste lac à l'eau tranquille et noire »¹³⁹. Philippe Andrès s'est également intéressé au rapport de l'eau à la féminité qui émerge des œuvres de Banville dans son livre *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville* (1993).

De son côté, Jean-Luc Steinmetz, auteur de l'article *L'eau dans La Comédie humaine* (1969) fait une véritable topographie des eaux en détachant un système de correspondances et de significations autant précis et constant dans l'œuvre d'Honoré de Balzac. En tenant compte des influences du Moyen âge dans la littérature romantique, Steinmetz note comment « Dès cette époque, elle (l'eau) n'est plus conçue comme simple élément matériel ; elle est douée d'une signification ». Tout particulièrement, Steinmetz constate à propos de Balzac que « les images qu'il suscitait portaient un sens, marquaient l'œuvre, qu'il ne se rencontrait pas fortuitement, mais que la nécessité qui présidait à son expression venait d'un mouvement intérieur de l'écrivain, d'une conception même du monde, d'un univers à redécouvrir » (Steinmetz, 1969: 5). La thèse principale soutenue par Steinmetz affirme que ce miroir naturel n'est plus seulement un décor ou le fond des événements mais il serait un *speculum mundi* qui « reflétait fidèlement les jeux de l'amour, de la mort, de la dérélition [...] une grille permettant de voir plus clairement le fond des hommes [...] les fluctuations de leurs pensées » (*Ibid.*: 3). Féconde ou néfaste, source de vie ou de mort, l'eau occupe aussi un rôle quasi-rituel dans la localisation des villes, des petites provinces et des campagnes balzaciennes, comme c'est le cas du marais sauvage situé dans la vallée du Couesnon (*Les Chouans*, 1829), la vue du Pont de la Cise (*La femme de trente ans* 1829-1842), les rivières paisibles de la Grenadière (*La Grenadière*,

¹³⁸ ROBIC, Myriam (2006). « Symbolique de l'eau dans les représentations d'Ophélie chez T. de Banville ». *Equinoxes*, n°6, Automne 2006. Elle cite des vers clé du poète : « Comme l'autre Ophélie, / Dont la douce folie / S'endort en murmurant / Dans le torrent, / Pâle, échevelée / Et dans l'onde étoilée / Eparpillant encor / Ses tresses d'or » « A Henry Murger », *Odelettes*, BANVILLE, Théodore de. *Œuvres poétiques complètes*. Tome II. Paris : Honoré Champion.

¹³⁹ « L'Etang Mâlo ». *Stalactites* (1844), poème inspiré de Byron : « Il est un triste lac à l'eau tranquille et noire / Dont jamais le soleil ne vient broder la moire », publié dans BANVILLE, Théodore de (1878). *Poésies complètes*. Paris : G. Charpentier, p. 265.

1832) ou de la Brillante (*La Vieille fille*, 1836), les étangs de Gondreville, celui de la forêt de Nodemes (*Une ténébreuse Affaire*, 1841) ou celui des Aigues couvert de nymphéas (*Les Paysans*, 1844) qui semblent « le reflet des personnages [...] le centre mystérieux et le cœur même du drame » (*Ibid.*: 6). Il n'y a pas seulement la nécessité de transporter le lecteur dans un beau lieu, il y a comme un besoin intrinsèque au roman de placer les héros en situation, et ce passage se fait par l'intermédiaire de l'élément liquide : « dans un grand nombre de romans, Balzac se plaît à placer les habitations de ses personnages près de l'eau [...] Ils semblent alors résulter de leur résidence, en être l'expression humaine ; l'habitat – par une sorte d'extension de la physiognomonie chère à Balzac- dessine à l'avance [...] l'habitant ; mais le paysage à son tour semble façonner des êtres à sa mesure » (*Ibid.*: 7). Encore selon Steinmetz chaque étendue correspond à certains sens intimes de l'esprit. Il précise en quoi chaque paysage (fluvial, maritime ou lacustre) prend une tonalité particulière. Il fait donc une analyse des significations de la mer, le plus souvent funeste, néfaste, menaçante (*Un drame au bord de la mer*, 1834 ; *Jésus-Christ en Flandre*, 1831 ; *El verdugo*, 1830) et rarement heureuse (*Beatrix*, 1839) mais qui peut transformer « les êtres, leur permettant d'atteindre le climat de la rêverie, plus fréquemment encore un exceptionnel état d'exaltation » (*Ibid.*: 7) presque religieuse. En ce qui concerne les rivières il souligne le caractère onirique et stygienne de la Seine (*L'envers de l'histoire contemporaine*, 1848 ; *Ferragus*, 1833)¹⁴⁰, celle noire des fossés de la Bastille, dormante comme celle des canaux vénitiens (*Facino Cane*, 1836), celle amoureuse et passionnée de l'Indre (*Le Lys dans la vallée*, 1836)¹⁴¹, celle mélancolique ou ophélique de la Loire (*Maître Cornélius*, 1831 ; *La Peau du chagrin*, 1831)¹⁴² : « La rivière chez Balzac reste avant tout

¹⁴⁰ Quand Godefroid, jeune désespéré consume ses rêves en regardant le fleuve : « Les eaux de la Seine s'y brisent à grand bruit, la cathédrale y jette ses ombres au coucher du soleil ». BALZAC, Honoré de (1851). « L'envers de l'histoire contemporaine ». *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris : Marescq et Cie. « Le corps d'une jeune fille était venu matinalement échouer sur la berge, dans la vase et les joncs de la Seine ». *Id* (1851). « Ferragus ». *Œuvres illustrées de Balzac*. Op. cit.

¹⁴¹ À propos de la scène où Madame de Mortsau et Félix de Vandenesse sont sur la barque et sentent leur esprit « s'emparer de la création », Bachelard note l'intimité de la rêverie portée à une « étrange profondeur ». Voir BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Op. Cit., p. 179.

¹⁴² « Au-dessus des larges eaux de la Loire, une blanche figure, artificiellement éclos au sein du brouillard comme un fruit des eaux et du soleil...Tour à tour ondine ou sylphide, cette fluide créature voltigeait dans les airs comme un mot vainement cherché

source de poésie, lorsqu'elle n'est pas pure indication locale. Le fait que tout passe en elle, mobile dans sa perpétuité, incite à la mélancolie comblée de la résignation. Résignation devant le temps qui, plus, fuit, comme ces eaux toujours différentes » (Steinmetz, 1969: 12). Mais c'est à travers le lac, presque toujours alpestre, que le critique explore les motivations obscures de l'inconscient du créateur, la quiétude enclose, l'amour (le lac des Quatre-Cantons dans *Albert Savarus* ou celui du Bourguet dans *La Peau du Chagrin*, 1831), un paysage idyllique qu'incite la contemplation (les étangs clairs du Gabou dans *Le curé du village*, 1839). Il est toutefois intéressant de remarquer qu'à l'image de transparence, bonheur et plénitude s'oppose celle de l'obscurité comme la mare couverte de plantes à larges feuilles de la forêt de Nodessme (*Une ténébreuse affaire*, 1841) et aussi mortifère, comme dans les étangs de *Les Chouans*, 1829). Les endroits se chargent d'un sens précis qui, à son tour, définit les personnages qui les fréquentent. L'influence de l'eau sur les pensées mène parfois à l'exaltation mystique ou au désespoir, comme nous pouvons le constater dans *Un Drame au bord de la mer* (1834) ou dans *L'Enfant maudit* (1831). À ce sujet, Steinmetz note que s'il est établi que « Balzac connaissait bien les mouvements mystiques qui influèrent si profondément sur la littérature de son temps [...] il n'est pas étonnant que l'eau contemplée mène si souvent à l'extase [...] elle promeut l'être à une réalité supérieure [...] elle est une autre façon de dire les vérités éternelles [...] elle permet de l'éprouver (l'extase), parce que, lieu de mélancolie, elle est lieu de rêverie où l'imagination peut quérir les secrets du monde » (Steinmetz, 1969: 25-26).

Mais cette sensibilité romantique – tantôt philosophique tantôt littéraire – à s'appropriier de l'élément aquatique pour exprimer vertus, idées, sentiments et rêves est peut être encore plus évidente avec la mer. Cette dernière est une des thématiques privilégiées pour François-René de Chateaubriand. En marge de ce que la critique a déjà écrit¹⁴³, nous ajouterons quelques observations à

qui court dans la mémoire sans se laisser saisir ». BALZAC, Honoré de (1833). *La Peau du chagrin*. Bruxelles : J.-P. Méline, p. 248.

¹⁴³ Pour le lecteur désireux d'en savoir plus, Cf. VALLESE, Rosa (1934). *Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand*. Napoli : Desle Alighieri ; RICHARD, Jean Paul (1967). *Paysage de Chateaubriand*. Paris: Seuil. On peut suivre l'évolution du thème de la mer depuis les *Tableaux de la Nature* (1784-1789) et aussi depuis l'*Essai sur les Révolutions* (1797) où les descriptions du voyage en Amérique représentent un élément personnel. Dans le *Génie du Christianisme* (1802) des visions métaphysiques et

propos des *Mémoires d'Outre-tombe* (1809-1841), une œuvre qui rapporte l'initiation de l'auteur aux mystères de la mer. Par un jeu d'associations entre les images marines et ses souvenirs personnels, la description du monde est mise en relation avec l'expérience psychologique. Au paysage extérieur se juxtapose un paysage intérieur : la mer lui offre des perspectives sur son propre passé et au même temps sur des événements historiques. D'ailleurs, la mer est aussi traitée dans sa symbolique horizontale, le voyage vers l'inconnu, et verticale, l'abyme des eaux et l'infini du ciel. Chateaubriand perçoit ainsi « l'immensité sur sa tête et l'immensité sous ses pieds »¹⁴⁴ et il peint la vie humaine comme flottant sur un abîme, déracinée et pourtant libre. Toutes les images et les métaphores qu'il utilise (le navigateur, le voyageur, l'alcyon ou l'oiseau de la tempête) traduisent l'aventure, l'expérience d'une vie dynamique et le rêve de conquêtes. Concrète ou figurée, la mer est une image qui reflète la magnitude de l'âme, « cette immensité des mers, qui semble nous donner une mesure confuse de la grandeur de notre âme »¹⁴⁵, et la quête de l'amour idéal. Pendant son voyage en Amérique ou en revenant de la Terre Sainte, Chateaubriand rêve des passagères exotiques¹⁴⁶, imagine une femme mystérieuse qu'incarne la beauté du monde, songe à une femme réelle qui l'attend au bord de la mer¹⁴⁷. Le charme de l'amour pour elles (imaginaires ou réelles qu'elles soient) est toujours renforcé par la mort ; nous le voyons bien lorsqu'il se plaît à raconter l'histoire de la jeune fille napolitaine qui meurt d'un chagrin d'amour en s'abandonnant « aux vagues qui la berçaient »¹⁴⁸. Le renvoi à Ophélie est immédiat et se rattache dans la *Vie de Rancé* (1844) où il parle des « jeunes filles de la Bretagne » qui « se laissent noyer sur les grèves après s'être attachées aux algues d'un rocher »¹⁴⁹. La scène de la chevelure flottante de la Bretonne sera transposée sur le plan rhétorique : les colonnes de Corinthe tombées dans la mer sont comparées à des jeunes filles noyées, étendues sur le sable où « le myrte avait poussé

fantastiques se rattachent à ce thème. Depuis Chateaubriand, la mer sert d'image à des expériences psychologiques. Elle joue un rôle essentiel dans la structure des *Martyrs* (1804) comme cadre symbolique de l'action.

¹⁴⁴ CHATEAUBRIAND, François-René de [1809-1841] (1950). *Mémoires d'Outre-tombe*. Paris: Éditions du Centenaire. Tome I, p. 261.

¹⁴⁵ *Id.* *Génie du Christianisme*, XII. Op. Cit., p. 172.

¹⁴⁶ *Id.* *Mémoires d'Outre-Tombe*. Tome I. Op. Cit., p. 260.

¹⁴⁷ *Id.* *Mémoires d'Outre-Tombe*. Tome IV. Op. Cit., p. 407.

¹⁴⁸ *Id.* *Mémoires d'Outre-Tombe*. Tome II. Op. Cit., p. 127.

¹⁴⁹ *Id.* [1844] (1955). *Vie de Rancé*. Paris : Letessier, p. 78.

dans leur chevelure »¹⁵⁰. La femme est aussi comparée à la vague, à l'écume des flots. Mais si la mer est une amante, elle est aussi une figure maternelle. Une fois embarqué il se sent bercé, il retourne chez elle comme à la source de sa vie : « ma mignonne, ma maîtresse, mes amours »¹⁵¹.

L'association de la mer à la mort est explicitée par d'autres métaphores : dans le *Génie du christianisme* (1866), les flots de l'Océan sont comparés aux sillons des tombeaux dans un cimetière immense ou encore il décrit les cimetières en termes de navigation où le tombeau devient le « flot immobile d'un océan de morts ». L'océan de Chateaubriand est moins hellénique que celtique, effrayant et brumeux. C'est lors d'un de ses voyages à Londres et par la découverte des poésies ossianiques qu'il subit l'influence des atmosphères bretonnes. Mais ses voyages vers la Méditerranée et la Grèce imprègnent également son œuvre d'onirisme et de mythologies :

La Méditerranée, placée au centre des pays civilisés, semée d'îles riantes, baignant des côtes plantées de myrtes, de palmiers et d'oliviers, donne sur —le champ l'idée de cette mer où naquirent Apollon, les Néréides et Venus ; tandis que l'Océan, livré aux tempêtes, environné de terres inconnues, devait Être le berceau des fantômes de la Scandinavie, où le domaine de ces peuples chrétiens qui se font une idée ici imposante de la grandeur et de la toute-puissance de Dieu¹⁵².

La communion émotionnelle avec l'élément liquide de Chateaubriand a des accents mystiques. Chez Victor Hugo nous retrouvons une union similaire avec le paysage ; dans *Le Rhin* (1842), par exemple, il est question d'une vue d'ensemble qu'offre la nature : « En retournant son œil —passez-moi encore cette expression— on voit un paysage en soi. Or, en ce moment-là le paysage que je pouvais voir en moi ne valait guère mieux que celui que j'avais sous les yeux » (Hugo, 1842: 391). Tout en tenant compte que son œuvre est vaste et presque impossible de résumer, nous brosserons quelques grandes lignes de son intimité avec les grandes étendues aquatiques. D'abord, il faut remarquer que mer et océan sont traités de forme différente. Quand il se réfère à la Méditerranée, par exemple, il parle d'une mer calme, amicale, tandis que quand il se réfère à l'océan, il fait des descriptions

¹⁵⁰ *Id. Mémoires d'Outre-Tombe*. Tome IV. Op. Cit., p. 276.

¹⁵¹ *Id. Mémoires d'Outre-Tombe*. Tome IV. Op. Cit., p. 395.

¹⁵² *Id. Mémoires d'Outre-Tombe* Tome II. Op. Cit., p. 412.

ambiguës et mystérieuses, imprégnées du climat anglo-normand (comme chez Chateaubriand). Le critique Edmond de Saint Denis s'est chargé d'analyser les analogies entre les couleurs, les formes, les marées, les coups de vagues sur les roches, les tempêtes féroces typiques des îles anglo-normandes et les descriptions hugoliennes (Saint Denis, 1963). L'imaginaire d'Hugo est très complexe et baigné de rêverie. Une des premières descriptions significatives de l'océan remonte à l'an 1834, en occasion d'un voyage avec Juliette Drouet. Le poème *Au bord de la mer* est une véritable extase lyrique: « Vois, ce spectacle est beau. Ce paysage immense/ Qui toujours devant nous finit et recommence ;/ Ces blés, ces eaux, ces prés, ce bois charmant aux yeux ;/ Ce chaume où l'on entend rire un groupe joyeux ; / L'océan qui s'ajoute à la plaine où nous sommes ;/ Ce golfe, fait par Dieu, puis refait par les hommes ». Ici l'ode sacrée et le chant à l'amour est maintenue jusqu'au final¹⁵³; mais deux ans plus tard, lorsque Hugo assiste à une tempête, il décrira dans *Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir* (1836) l'hostilité et la force haineuse de la mer. Victor Hugo associera l'eau aux tourments de l'amour dans le poème « Jeune fille, l'amour, c'est d'abord un miroir »: « L'amour est charmant, pur, et mortel. N'y crois pas ! Tel l'enfant, par un fleuve attiré pas à pas, S'y mire, s'y lave et s'y noie »¹⁵⁴. La fascination pour les spectacles marins reviendra constamment, comme le témoigne *Le feu du ciel* (1836); ici l'attention pour le mouvement des vagues et la profondeur des eaux qui conduisent l'homme vers Dieu anticipe une allégorie reprise dans *Un jour je vis* (1856). En 1843 un événement tragique lui rappelle le côté cruel et insensible de l'eau : sa fille Léopoldine se noie; après la mort de la jeune fille, suit l'exil, une large période de tristesse, de révolte et de fureur ; ce sont *Les années funestes*. Finalement, séjour le à Jersey de 1852 à 1855 l'aide à retrouver un contact amical avec la mer. Hugo célèbre l'île aux rochers pensifs et au paysage virginal dans plusieurs poèmes de *Les Contemplations* (1855). Cette atmosphère est propice au déploiement d'images poétiques et au développement de son esprit solitaire. *Eclaircie* relève d'inspirations et métaphores emblématiques :

¹⁵³ HUGO, Victor (1842). « Au Bord de l'eau ». *Les chants du crépuscule*. Bruxelles : Méline, Cans et Cie. « Lorsque je te contemple, ô mon charme suprême ! / Quand ta noble nature, épanouie aux yeux, / Comme l'ardent buisson qui contenait Dieu même, [...] C'est bien plus que la terre et le ciel, - c'est l'amour ! », pp. 129-132.

¹⁵⁴ *Id.* [1837] (1858). *Les voix intérieures*. Paris : Hachette.

L'océan resplendit sous sa vaste nuée.
 L'onde, de son combat sans fin exténuée,
 S'assoupit, et, laissant l'écueil se reposer
 Fait de toute la rive un immense baiser.
 [...]
 Le jour plonge au plus noir du gouffre, et va chercher
 L'ombre, et la baise au front sous l'eau sombre et hagarde.
 Tout est doux, calme, heureux, apaisé ; Dieu regarde.

L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre ;
 Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre ;
 Et nous, pâles, nous contemplons.
 Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible.
 Nous sondons le réel, l'idéal, le possible,
 L'être, spectre toujours présent.
 Nous regardons trembler l'ombre indéterminée.
 Nous sommes accoudés sur notre destinée,

Nous épions des bruits dans ces vides funèbres ;
 Nous écoutons le souffle, errant dans les ténèbres,
 Dont frissonne l'obscurité...¹⁵⁵

Fasciné par l'observation et charmé de plus en plus par la contemplation de l'océan, Hugo non seulement le convertit dans une figure quasi obsessionnelle mais il arrive aussi à l'humaniser¹⁵⁶, tel que nous le confirme un passage de *Les Travailleurs de la mer* (1866) : « Il est très difficile, quand on vit dans la familiarité bourrue de la mer, de ne point regarder le vent comme quelqu'un et les rochers comme des personnages »¹⁵⁷. Et c'est ainsi qu'il commence à dialoguer avec l'eau : « la vaste mer me parle et je me sens sacré »¹⁵⁸, même si souvent elle est plutôt hostile « comme un fou tirant sa chaîne / L'eau jette des cris de haine / Aux durs récifs »¹⁵⁹. Puisqu'il vit exilé et il passe beaucoup de temps en solitude, il n'y a qu'un interlocuteur toujours là pour l'écouter : « Je parle à l'Océan et je lui dis : c'est moi / Alors nous nous mettons à causer, lui plein d'ombre / Mêlant un conseil grave à ses rumeurs sans nombre »¹⁶⁰. D'ailleurs, la fascination d'Hugo pour l'océan émerge également de sa correspondance intime :

¹⁵⁵ *Id.* (1855). « Éclaircie ». *Les contemplations*. Paris : M. Lévi frères

¹⁵⁶ Hugo arrive à voir une bouche humaine : « La vague de la mer, gueule ouverte toujours / Qui vient, hurle et s'en va, puis sans fin recommence ». *Id. Voix intérieures*.

¹⁵⁷ *Id.* (1866). *Les travailleurs de la mer*. Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven.

¹⁵⁸ *Id.* « Ce qui dit la bouche d'ombre ». *Les Contemplations*.

¹⁵⁹ *Id.* « Paysans au bord de la mer ». *Les Contemplations*.

¹⁶⁰ *Id.* « Lettre de l'exilé arrivant dans le désert ». *Toute le Lyre*.

Je vis dans une solitude splendide, comme perché à la pointe d'une roche, ayant toutes les grandes écumes des vagues et toutes les grandes nuées du ciel sous ma fenêtre. J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et devant toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu¹⁶¹.

En ce qui concerne Gustave Flaubert, le roman *L'éducation sentimentale* (1869) met en place une sorte de carte hydrographique de l'Île de France: l'intrigue se développe notamment le long de la Seine; cependant l'eau des puits, de la pluie, des mares et de la buée sont d'autres manifestations de l'élément liquide assez fréquentes. Deux études monographiques, l'un de Bernard Masson et l'autre du spécialiste Albert Thibaudet, mettent en évidence la qualité liquide du texte. Masson est l'auteur d'un article intitulé « L'eau et les rêves dans *L'éducation sentimentale* », où il expose ce qu'il appelle « le cycle de la Seine » (Masson, 1969: 91). Il analyse la relation qu'il y a entre le héros, Frédéric Moreau, et les différentes images aquatiques, en se focalisant surtout sur les fleuves qui traversent la ville et la campagne. Les premières pages narrent la traversée de la rivière que Frédéric fait de Paris à Nogent-sur-Seine sur un bateau à vapeur, pendant laquelle il va faire des rencontres importantes. Selon Masson, « l'eau est bonheur, dans l'*Éducation Sentimentale*, en ce qu'elle est mouvement et qu'elle trace un chemin. Aussi bien Frédéric vient-il instinctivement confier à la Seine le meilleur et le pire de lui-même, l'extrême de son exaltation et le plus profond de son découragement, c'est-à-dire sa vie même » (*Ibid.*: 90). Ce qui nous intéresse de l'article de Masson est la démarche comparative qui montre le parallélisme entre le psychisme profond du protagoniste et les images de l'eau, souvent exprimées par le rêve ou la rêverie :

Envahi sournoisement par l'infiltration des souvenirs, submergés par l'épanchement irrépressible de ses sentiments et de ses pensées, Frédéric perd fréquemment le sens du réel pour s'abîmer dans le flot d'une imagination, à la lettre débordante. Quand, au début de la deuxième partie, Frédéric, devenu riche, regagne Paris par la diligence Flaubert prend soin de nous dire que son héros « sentit une ivresse le submerger » [...] Au reste, le paysage qui s'étend sous ses yeux lui renvoie sa propre image : « Le quai de la gare » se trouve inondé et la « Seine, jaunâtre (touche) presque au tablier des pontes ». Tel est Frédéric, toujours prompt à déverser

¹⁶¹ Cité par BARRÈRE, Jean-Bertrand (1960). *La Fantaisie de Victor Hugo*, 1802-1851. Paris : José Corti, p. 151.

dans la rêverie et même l'hallucination le trop-plein de ses désirs, de ses projets ou de ses craintes. A la lettre c'est un esprit envahi, inondé par le flux des sensations extérieures, dont il se délivre spontanément en ouvrant les vannes de l'imaginaire (*Ibid.*: 83).

La traversée relatée dans le début du roman a une influence sur l'esprit de Frédéric : il se met en quête d'un horizon imaginaire pour aboutir à la transformation de son existence. Il attend un nouvel événement qui ne se produit pas. Le paysage lui résulte ennuyeux et sa déception le laisse songer ; il n'est satisfait que lorsqu'il découvre un coin de pays lui donnant à peu près l'impression rêvée. Albert Thibaudet remarque la qualité et l'importance du voyage sur l'eau qui sert d'incipit : « On garde de l'*Education* l'image d'une génération humaine qui coule avec sa durée propre, d'une eau qui, en les confondant, emporte des hommes qui passent. Et c'est pourquoi l'exposition en est si admirable » (Thibaudet, 1922: 162). Le héros est en réalité le symbole d'une époque et l'état d'esprit de toute une génération, celle qui fera la révolution de 1848. Selon Thibaudet, les personnages qui sont sur le bateau ont été transformés par Flaubert dans la caricature de l'humanité:

Au lieu de réunir, comme ces deux fois, ses personnages principaux dans un banquet, il les réunit et les met en lumière dans une réalité en mouvement qui symbolise sous eux l'écoulement et le rythme de la durée. C'est le voyage de Frédéric, le bateau d'abord, puis la voiture. Toute une humanité caricaturale remonte une rivière lente, dans ce voyage sur l'eau que Flaubert a soigné comme le tableau réduit du genre humain qui fait sur sa planète son petit bonhomme de chemin, observé par un démiurge ironique. Image d'ailleurs toute naturelle ; on songe par contraste à cet admirable morceau des *Étoiles* de Lamartine, où le poète sent la terre fendre comme un navire les flots de l'éther et mener dans un golfe du ciel l'humanité endormie. Ce qu'emporte le bateau de Flaubert c'est une cargaison de ridicules humains (*Ibid.*: 163).

Chez Flaubert la documentation et le souci pour le détail objectif qui précède l'écriture sont bien connus, mais l'observation des données psychologiques est aussi une démarche chère à l'auteur. Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver dans ses romans des métaphores aquatiques qui font référence à la psyché de l'individu et, plus généralement, à la condition humaine. Cette affirmation n'est pas libre d'objections, puisqu'on connaît l'effort stylistique de Flaubert pour ne pas céder à la rhétorique au profit de la bataille réaliste. Mais la raison positive oblige à une révision de

la morale et à une transmutation des valeurs, y compris celles de « vérité », de l'art et de la religion. De ce point de vue, la métaphore aquatique est un dispositif qui permet d'apprécier la position de Flaubert à l'égard de la littérature : la postulation simultanée du réalisme et du lyrisme (défense de l'art) et la dimension ironique (principe d'incertitude). La description détaillée du paysage est accompagnée par la description d'une psychologie des profondeurs.

L'écrivain belge Camille Lemonnier, va plus loin en mettant en scène une image emblématique du paysage qui mêle les registres du pittoresque géographique, du romantisme historique et du déterminisme psychologique. Chez « le Maréchal des lettres belges »¹⁶², les romans naturalistes à tendance psychologique sont ultérieurement morcelés par la coexistence de différentes langues et héritages culturels. C'est la figure des grands peintres réalistes flamands qui touchait son imagination : « La Flandre pense et sent en couleurs » écrira-t-il dans *La Vie Belge* (1905). Le paysage intérieur se voit en quelque sorte redoublé par une vision de la « nature tableau ». Les étendues aquatiques saisissent une signification additionnelle qui dépasse l'expression spatialisée du développement de l'action, les préceptes artistiques du goût zolien ou quelques conceptions moralisantes, au profit de l'émotion. « Peut-être je suis moi-même surtout un paysagiste » dit-t-il encore dans *La vie belge*. Lemonnier reconstruit la couleur locale du paysage flamand à la manière des ancêtres sans cependant oublier les goûts esthétiques contemporains :

Du verger des Flandres aux garrigues champenoises, de la dune maritime aux moraines et aux futaies de l'Ardenne, une âme belge s'est répandue, fusionnant les parts antérieures, wallonne et flamande [...] Toutes les routes, en Flandres, mènent à des beffrois, à des églises, à des hôtels de ville, à des tombeaux; elles longent d'actives rivières, des canaux dormants [...] et elles vont à la mer [...] Le lourd Escaut, couleur de marne, la Meuse aux eaux vives et vertes, mettent le pays flamand en communication avec le monde, et le pays wallon avec lui-même. Ce sont les artères nourricières : l'une marine et rurale, poussant au large les flottes hauturières et alluvionnant ses rives, mère des champs où mûrit la substance et des puissants entrepôts ; l'autre, batelière et industrielle, circulant dans l'entonnoir des monts. Toutes deux sont nourries d'affluents nombreux¹⁶³.

¹⁶² C'est le titre qui lui accorda Rodenbach lors qu'il le rencontra en 1883.

¹⁶³ LEMONNIER, Camille (1905). *La Vie belge*. Paris : Fasquelle, p.26-28.

Connu pour ses chefs d'œuvre de tradition naturaliste *Un mâle* (1881) et *Happe-Chair* (1886), Lemonnier a également composé des romans plus idéalistes comme *La Chanson du carillon* (1911), qui est presque une réécriture de *Bruges-la-morte* de Rodenbach. Les thématiques des deux romans coïncident souvent entre elles bien que leur traitement soit différent¹⁶⁴. L'imaginaire des deux écrivains en plus d'évoquer les quartiers gris et le silence des rues, privilégie l'eau des canaux et de la pluie :

Ah ! Cette lumière de Bruges humide [...] De douces vieilles femmes malades sont à la fenêtre [...] L'eau ! Elle est en bas, en haut, dans l'air, dans la rue. Elle est la rue même, la rue liquide et qui pleure sous les gargouilles et qui sanglote au détour des moires sombres de catafalque sous les ponts et qui va comme la mort avec ses armes chaudes des réverbères, pareils à des cierges de nuit¹⁶⁵.

Ces deux romans prennent l'apparence de poèmes en prose et décrivent un paysage-état d'âme qui puise souvent ses sources dans le *Primitivisme* flamand. Au moment où l'industrialisation et la transformation urbaines sont de plus en plus envahissantes, les campagnes et les villages qui ont préservé une aura mythique deviennent également des paysages littéraires où se réfugie l'âme du poète. Par le biais de fréquentes correspondances baudelairiennes, ils renvoient à un imaginaire qui relève à la fois du décadentisme, du symbolisme et de la mythologie. Si l'on songe aux textes de Rodenbach, la résurgence d'images aquatiques parle tantôt de l'imaginaire personnel, tantôt de son pays. Gorceix note à ce propos :

Partout présente -pluie, brume, canaux stagnants- l'eau s'incorpore pour ainsi dire à l'air, imbibe l'atmosphère grise de la ville, dilue le son des cloches, dissout les traits et les formes. Pluie, elle estompe les contours des choses; eaux des canaux, surface polie et miroitante -identique aux miroirs qui fascinent Rodenbach- elle renvoie le reflet de la lumière, du ciel et des objets. Toujours, elle s'entremet dans la perception du réel. [...] C'est une performance qu'a réalisée Rodenbach de faire fusionner l'atmosphère d'un climat, celui que le paysage natal lui offrait, et la destinée d'un individu. Le passage de la réalité brute à l'impression de

¹⁶⁴ Voir à ce propos d'article de RENARD, Paul (1993). « Décadentisme et idéalisme: Rodenbach et Lemonnier ». *Nord. Revue de critique et création littéraires du Nord / Pas de Calais*, n°21, juin 1993. Lille : Société de littérature du nord, pp 59-66.

¹⁶⁵ LEMONNIER, Camille (1911). *La chanson du carillon*. Paris : Pierre Lafitte & Cie, pp. 171-173.

celle-ci est facilité par la vision brumeuse de la réalité que le lecteur perçoit à travers l'imagination du héros¹⁶⁶.

Après cette promenade à travers les paysages aquatiques qui figurent dans les œuvres de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Lamartine, Gautier, Nerval, Banville, Balzac, Chateaubriand, Hugo, Gustave Flaubert, Camille Lemonnier nous allons introduire dans le prochain chapitre quelques paysages de l'âme qui ont caractérisé la période proprement symboliste. La deuxième partie de notre thèse développera plus en détail les thèmes aquatiques avec une attention particulière pour les espaces lacustres qu'inondent la littérature belge francophone.

¹⁶⁶ GORCEIX, Paul (1985). « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste ». *L'information littéraire*, Nov.-Déc., p. 207.

2.2. Paysages aquatiques décadents et symbolistes

Avant de nous pencher sur les paysages de l'âme inondés par les eaux dormantes, il est souhaitable de rappeler dans ce chapitre le contexte historique dans lequel ils apparaissent et de mentionner quelques auteurs qui ont contribué à la transformation des paysages aquatiques. Les révolutions idéologiques et les bouleversements littéraires qui rythment l'histoire depuis le début du XIX^e siècle s'opposent au monde industriel et corrompu, ils ambitionnent de retrouver une mythologie de l'humanité tournée vers l'unité et la pureté primitives. Ainsi, romantisme, décadentisme et symbolisme remettent au goût du jour les légendes nordiques, l'époque médiévale (inaugurée par Goethe quelques décades auparavant, renforcée par Hugo et rattachée en peinture à Ruskin, Rossetti et les préraphaélites), ils partagent la réinterprétation du spiritualisme et l'appel aux doctrines ésotériques (initiées par Edouard Schuré ou Joséphin Péladan)¹⁶⁷. En corrélation à ce projet idéaliste du retour aux origines de la création nous appréhendons la fascination croissante pour la restauration de la Beauté et l'harmonie universelle, le mysticisme (les traductions de Jan van Ruysbroek commencent à circuler), les mythologies anciennes et de l'orient¹⁶⁸, l'exotisme, les phénomènes naturels et les éléments cosmogoniques (Mallarmé, *Dieux Antiques*). Malgré l'hétérogénéité des positions

¹⁶⁷ Dans *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* (1889), Schuré constate que l'opposition entre la science et la religion est intrinsèque à la recherche de la spiritualité, de sorte que l'appel du divin est indissociablement lié à la lutte contre le positivisme, le matérialisme et le scepticisme depuis toujours. Il faut remonter aux anciennes religions pour déchiffrer les doctrines occultes des mystères. La revitalisation des sources des religions et les mythes anciens a le but de cerner la dimension humaine, la quête de la spiritualité et les manifestations de Dieu sur Terre. L'enseignement des mythes redresse l'homme décadent et sceptique et lui offre un moyen pour réagir au « mal de siècle ». Pour Péladan, tourné vers le culte d'un idéal mystique, la légende, le mythe, le rêve et l'allégorie sont nécessaires pour éviter le piège du Naturalisme, remplacer l'Eglise et réagir à la décadence du siècle. Ainsi, l'Ordre kabbalistique de la Rose-Croix voit le jour l'an 1885 et devient l'Ordre du Temple de la Rose-Croix cinq ans plus tard avec le but de restaurer le sentiment religieux authentique et l'expression de l'âme. Dans *L'art idéaliste et mystique* (1894) Péladan écrit : « Heureux si nous pouvons former des artistes mystiques, nous exulterons même si nous produisons des lyriques, des légendaires, des rêveurs. Pour nous, l'humanité commence au héros et à la princesse », PELADAN, Joséphin (1894) *L'art idéaliste et mystique*. Paris : Chamuel, p. 263.

¹⁶⁸ À cette époque, les voyages en Orient Moyen et au Japon sont devenus le complément indispensable du voyage en Italie. À côté des peintres primitifs et des lyriques italiens du XII^e et du XIII^e siècle, les traditions orientales fournissent de forts points de repère pour les artistes.

sur la définition de décadents et symbolistes¹⁶⁹, ils se rejoignent sur la négation de l'esthétique naturaliste et se tournent vers « les vieux poèmes d'antiquité de races, des légendes, les cycles du moyen âge » (Huret, 1891: 44). C'est dans cette perspective que le recours massif au champ lexical de l'eau persiste dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début de XX^e siècle. Mais quelles sont les nouvelles significations qui se cachent derrière les mythes, les cosmogonies et les thèmes employés? Quel genre de paysages créent les artistes ?

Pour les âmes mélancoliques des décadents et symbolistes l'élément liquide est à la fois une source d'inspiration qui reflète le monde extérieur tout en occultant ses mystères et un lieu qui invite à la noyade, à l'engloutissement, un refuge où plonge l'imagination créatrice. Analyser la symbolique, les formes et les espaces auxquels aboutissent les écrivains à cette époque nous permettra d'accéder aux profondeurs du sens et aux « paysages de l'âme », l'une des figures préférées de la poésie fin-de-siècle que Sergio Cigada définit comme une « combinaison allégorique d'abstraction psychologique et de paysages élaborés, dans laquelle une création ambiante déjà artificieuse en elle-même, généralement précieuse et antinaturelle, se présente comme la traduction métaphorique d'un état spirituel »¹⁷⁰. De son côté, Marcel Raymond parle de « ce que le poète prend au monde sensible, c'est de quoi forger une vision symbolique de lui-même, ou de son rêve, il lui demande le moyen d'exprimer son âme » (Raymond, 1933: 24). En opposition au naturalisme, au parnasse et au positivisme, le symbolisme fonde son art sur une conception symbolique et spirituelle du monde, traduite par un langage chargé de correspondances et de mystères. Seule l'écriture analogique qui se dérobe à l'expression directe est capable d'approcher l'invisible caché au fond de l'âme.

À la force et l'énergie des océans, des mers, des étangs, des lacs ou des rivières, ainsi qu'aux infinis horizons des siècles précédents, s'ajoutent les profondeurs et les surfaces qui reflètent

¹⁶⁹ Il existe maintes théories : Mallarmé, Moreas, Gourmont, Verlaine, Maeterlinck ne s'accordaient pas sur la définition, « il y eut un très court moment d'union effective sur des sympathies et des orientations, dans le vague, apparentées entre des esprits différents ». KAHN, Gustave (1901). *Symbolistes et décadents*. Genève : Slatkine, p. 292.

¹⁷⁰ CIGADA, Sergio (1966). « *Cors de chasse e il paesaggio d'anima* ». *Tre studi su Guillaume Apollinaire*. Milano : Vita e Pensiero. Traduit par nos soins: (le paysage de l'âme est) « una combinazione allegorica di astrazione psicologica e di elaborati paesaggi, in cui un'artificiosa creazione ambientale già di per sé, in genere, preziosa e innaturale, si presenta come traduzione metaforica di uno stato spirituale ».

l'état spirituel de l'artiste. L'étendue miroitante invite à l'introspection, elle captive puisqu'elle garde au fond d'elle même un univers magique à explorer¹⁷¹ et elle ouvre la porte à de nouvelles correspondances analogiques que nous allons analyser dans ce chapitre. Le poète « se reflète » par et dans les paroles qui à leur tour se miroitent à l'intérieur du palimpseste littéraire.

Charles Baudelaire a magistralement saisi l'affinité de l'esprit humain avec l'esprit de l'eau. L'appel au spirituel est pour lui l'enlèvement de l'âme, l'aspiration vers une Beauté supérieure. Dans *L'Homme et la mer* (1857) le reflet de l'homme sur l'étendue aquatique se transforme en une réflexion intellectuelle en symbiose avec la nature. Le sujet poétique se débat entre deux lignes de force : une horizontale, qui correspondrait à l'étendue de la mer, et une verticale, qui correspondrait à la profondeur abyssale mais aussi à son propre espace intérieur. Le désir de plonger dans sa propre image pousse le sujet à se confronter avec la mer bien que son intériorité soit insondable comme les abîmes marins. L'esprit libre reconnaît dans la matière liquide son essence primordiale :

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.
 Tu te plais à plonger au sein de ton image;
 Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
 Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
 Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
 Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remords,

¹⁷¹ D'ailleurs, le jeu du reflet se déplie par l'image des yeux qui mirent et qui peuvent pleurer. Les larmes créent également des significations secondaires selon le cas, comme par exemple la purification ou la noyade. Dans l'eau des yeux il est possible de purifier l'univers intérieur et extérieur: « Pour nous aimer des yeux / Lavons nos deux regards de ceux/Que nous avons croisés, par milliers, dans la vie/Mauvaise et asservie». VERHAEREN, Émile (1921). « Pour nous aimer des yeux ». *Les heures du soir*. Paris : Mercure de France, p. 41. Le reflet dans l'eau peut avoir un côté bénéfique ou maléfique: dans les profondeurs aquatiques il y a la mort mais aussi la renaissance. Nous reviendrons sur les variantes et les transformations qui résultent de cet enchaînement dans les chapitres à venir.

Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 Ô lutteurs éternels, ô frères implacables¹⁷²!

Cependant, cette symbiose n'est pas pacifique : dans la dernière strophe nous voyons comment chacun veut gagner sur l'adversaire¹⁷³! De simple métaphore extérieure, cette *mare tenebrarum*, un *locus horribilis* dans l'Énéide, représente le côté le plus angoissant et inconnu de la nature humaine et se métamorphose en la matière qui modèle l'imagination. Déjà dans la première section de *Fusées*, Baudelaire affirme que « Ce qui est créé dans l'esprit est plus vivant que la matière »¹⁷⁴. La création est un ensemble de figures ou bien « une forêt de symboles » qu'il faut déchiffrer. Par la catharsis et la clairvoyance de l'âme, l'homme se libère et accède à la connaissance du monde et des choses. Le symbolisme universel, le message des correspondances, l'association thématique, visent à exprimer une analogie métaphysique. L'art reconstruit l'univers spirituellement et le poète « va recréer un ordre qui à un moment donné dans une circonstance donnée sera l'expression infaillible de son âme. Sorcellerie évocatoire, magie suggestive. Car l'âme, de cette expression surnaturelle ne trouve sa vraie patrie que dans l'au-delà spirituel où plonge la nature »¹⁷⁵. Le poète est prédestiné à communiquer avec l'occulte et l'invisible, à traduire les « correspondances » révélatrices de cette analogie universelle et à commencer un voyage onirique en même temps qu'esthétique. Le réseau de concepts et de symboles conçu par Baudelaire est évident dès les titres des poèmes : nous songeons à *L'albatros*, *Le Port*, *Le beau navire*, ou *L'invitation au voyage* (1857), pour n'en citer que quelques uns:

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble ;
 — Aimer à loisir,

¹⁷² BAUDELAIRE, Charles (1857). « L'Homme et la mer ». *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis, p. 36.

¹⁷³ Dans le sonnet « Obsession », Baudelaire présente la relation opposée entre l'homme et la mer, ici c'est le premier qui gagne : « [...] Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer / De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer »; *Les Fleurs du mal*. Op. Cit., p. 179.

¹⁷⁴ *Id.* (1920). « Fusées ». *Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu*. Paris : G. Crès. La composition écrite entre les années 1855 – 1862.

¹⁷⁵ RAYMOND, Marcel (1933). *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : Coreia, p. 24.

Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble !
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
 Polis par les ans,
 Décoreraient notre chambre ;
 Les plus rares fleurs
 Mêlant leurs odeurs
 Aux vagues senteurs de l'ambre,
 Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde ;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 — Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or ;
 — Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté¹⁷⁶.

Les Fleurs du Mal (1857) sont écrites sous le signe de la « voile », entendue au sens féminin comme la métaphore du voyage poétique vers l'Idéal (« Vers ma pâle étoile,/ Sous un plafond de

¹⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles (1857). « L'invitation au voyage ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., pp. 121-122.

brume ou dans un vaste éther, / Je mets à la voile »¹⁷⁷) qui plonge dans le gouffre (« Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »¹⁷⁸). D'ailleurs, le voile peut être entendu au sens masculin comme un vélum qui masque la réalité, soutient l'illusion, maintient la distance entre l'homme et l'absolu. Dans *Les Métamorphoses du vampire* (1866) par le biais d'une femme, le poète quitte le voile et tombe dans le gouffre (« Je replace, pour qui me voit nu et sans voiles, / La lune, le soleil, le ciel et les étoiles ! »¹⁷⁹); tandis que dans *Femmes damnées. Delphine et Hippolyte* (1866) la jeune amante promet de révéler le secret caché derrière (« Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles / Et je t'endormirais dans un rêve sans fin ! »¹⁸⁰), mais elle laisse tomber Hippolyte dans un abîme béant. Cette double qualité origine une ambigüité entre le voyage poétique et la poétique de l'illusion ; la révélation ne peut être jamais atteinte. L'impossibilité de joindre ce qui est caché derrière maintient la foi dans l'Idéal et consent à l'imagination de créer. Au fond, Baudelaire se demande dans *Fanfarlo* (1863) : « Quel est l'homme qui ne voudrait [...] voir son rêve, son vrai rêve poser sans voile devant lui, et le fantôme adoré de son imagination faire tomber un à un tous les vêtements destinés à protéger contre les yeux du vulgaire ? ». Baudelaire écrit dans *Parfum exotique* « Je vois un port rempli de voiles et de mâts, / Encore tout fatigués par la vague marine »¹⁸¹ et dans *La chevelure* « Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts »¹⁸². La lecture attentive des poésies qui précèdent nous montre une mer rythmée par des vagues douces, comme dans *Le Beau navire* où la femme acquiert la forme d'une barque « suivant un rythme doux, et paresseux, et lent », ou encore dans *Le Port* où « Les formes élancées des navires [...] auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté »¹⁸³.

¹⁷⁷ *Id.* « La Musique ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 158.

¹⁷⁸ *Id.* « La Mort ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 315.

¹⁷⁹ *Id.* (1866). « Les Métamorphoses du vampire ». *Les épaves*. Amsterdam : A l'enseigne du Coq. Édition avec une eau-forte frontispice de Félicien Rops, p. 54.

¹⁸⁰ *Id.* (1866). « Femmes damnées. Delphine et Hippolyte ». *Les épaves*. Op. Cit., p. 26.

¹⁸¹ *Id.* « Parfum exotique ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 54.

¹⁸² *Id.* « La chevelure ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 56.

¹⁸³ *Id.* « Le beau navire ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 118.

L'eau continue à être l'un des symboles capitaux qui touchent l'esprit artistique de Paul Verlaine, auteur d'un des paysages de l'âme parmi les plus connus que nous lisons dans le « Clair de Lune », le sonnet qui ouvre *Les Fêtes galantes* (1869) :

Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi
 Tristes sous leurs déguisements fantasques.
 Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune,
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,
 Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres¹⁸⁴.

La reprise presque obsessionnelle et l'attirance déclarée de Verlaine pour les fleuves et les canaux¹⁸⁵, ainsi que les fréquentes allusions aux eaux lacustres sont évidentes dans *Poèmes saturniens* (1866), *Romances sans paroles* et *Aquarelles* (1874), « Eaux-Fortes », « Marine », « Asperges me », « En Bateau », « Nocturne Parisien », pour citer quelques exemples. Le lexicologue Bernard Quemada a rédigé un index exhaustif des occurrences qui compte avec des relevés statistiques où nous pouvons retracer facilement les représentations les plus emblématiques de la poétique verlainienne (Quemada, 1973). D'ailleurs, le critique Yves Stalloni fait remarquer que chez Verlaine l'élément liquide intervient sous trois formes principales : « 1-l'eau de la rivière, l'eau insaisissable qui évoque l'écoulement des jours ; 2-l'eau calme du lac, qui stagne et réfléchit des images rassurantes, mais floues et irréelles ; 3-l'eau agitée de la mer, bondissante, instable et reflet de l'agitation de l'âme » (Stalloni, 1974 : 108). Placés sous le signe de la mélancolie, du temps qui passe et de la tristesse pour la déliquescence des choses, les *Poèmes saturniens* chantent une eau coulante adoucie,

¹⁸⁴ VERLAINE, Paul (1869). « Clair de lune ». *Fêtes galantes*. Paris : Alphonse Lemerre, p. 1.

¹⁸⁵ La Seine, la Moselle, La Saône, le Tibre, le Lignon, l'Adour ou le Guadalquivir lui étaient particulièrement chers, de plus il a dédié des vers poétiques par la traversée d'Ostende à Douvres qu'il a faite en compagnie d'Arthur Rimbaud. *Id.*, *Correspondances*, Tome I, Messein, 3 vol. 1922-1929. « Lettre à Lepelletier du 16 mai 1873 ».

une « eau de regrets / qui mélancoliquement coule après... »)¹⁸⁶ et qui, malheureusement, ne peut plus être saisie. Le recours à des figures comme « les grands jets d'eau sveltes »¹⁸⁷ remarquent, avec les courants des fleuves, la fugacité de l'existence. Curieusement, chez Verlaine les eaux stagnantes et fermées du lac, de la mare ou des étangs induisent également au mouvement ; c'est le flux et le reflux de la réflexion qui plonge dans l'imagination par le biais de la surface miroitante ; ainsi commence le voyage introspectif :

L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.

Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même ;
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées¹⁸⁸.

Comme le confirme Stalloni, dans ce texte « se trouvent ainsi résumés les principaux aspects de la sensibilité verlainienne. Le thème du miroir, du double » (Stalloni, 1974: 111), mais l'on retrouve également les thématiques de l'illusion (du monde et de soi-même) et de l'inquiétude. L'angoisse de la mort est évoquée et associée fréquemment à l'image du naufrage : « Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille / Au brick perdu, jouet du flux et du reflux / Mon âme pour d'affreux naufrages appareille »¹⁸⁹. Les flots tempétueux des mers et des océans aussi bien que les bateaux dans la bourrasque représentent leur esprit troublé et perdu :

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer,

¹⁸⁶ VERLAINE, Paul (1866). « Le Rossignol ». *Poèmes saturniens*. Paris : Alphonse Lemmerre, p. 61.

¹⁸⁷ Cité dans le dernier vers de « Claire de Lune ». L'image du jet d'eau sautillante apparaît aussi dans « Nuit de Walpurgis classique », « Après trois ans », dans *Poèmes saturniens*. Mais « Le jet d'eau » est également un poème de Baudelaire. Ici, la force des élans lyriques et l'importance de la musicalité font songer aux compositions wagnériennes.

¹⁸⁸ VERLAINE, Paul (1874). « Ariettes oubliées ». *Romances sans paroles*. Paris : Chez tous les librairies.

¹⁸⁹ *Id.* (1866). « L'Angoisse ». *Eaux-fortes. VIII*. Dans l'édition critique des *Poèmes Saturniens* de Borneque, celui-ci relève dans ces vers des accents baudelairiens et le climat proche de la nouvelle *Descente dans le Maelstrom* (1841) de Edgar A. Poe. BORNEQUE, Jacques-Henry (1966). *Verlaine par lui-même*. Paris : Seuil, p. 212.

Tout ce qui m'est cher,
 D'une aile d'effroi
 Mon amour le couve au ras des flots.
 Pourquoi, pourquoi ?
 Mouette à l'essor mélancolique.
 Elle suit la vague, ma pensée,
 A tous les vents du ciel balancée,
 Et biaisant quand la marée oblique,
 Mouette à l'essor mélancolique.
 Je ne sais pourquoi
 Mon esprit amer
 D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
 Tout ce qui m'est cher,
 D'une aile d'effroi
 Mon amour le couve au ras des flots.
 Pourquoi, pourquoi¹⁹⁰?

Mais « L'océan sonore » et convulsif est opposé à la nécessité de plaquer l'agitation du poète, continuellement battu entre les pôles antinomiques de la « sagesse » : le monde physique et spirituel. Et alors Verlaine s'adresse à Dieu dans sa *Prière du matin* :

Ô Seigneur, exaucez et dictez ma prière,
 Vous la pleine Sagesse et la toute Bonté,
 Vous sans cesse anxieux de mon heure dernière,
 Et qui m'avez aimé de toute éternité.
 [...]
 Mortification spirituelle, épreuve
 Du feu par le désir et de l'eau par le pleur
 Sans fin d'être imparfaite et de se sentir veuve
 D'un amour que doit seule aviver la douleur,

Sécheresses ainsi que des trombes de sable
 En travers du torrent où luttent ses bras lourds,
 Un ciel de plomb fondu, la soif inapaisable
 Au milieu de cette eau qui l'assoiffe toujours,

Mais cette eau-là jaillit à la vie éternelle,
 Et la vague bientôt porterait doucement
 L'âme persévérante et son amour fidèle
 Aux pieds de votre Amour fidèle, ô Dieu clément¹⁹¹!

Ou encore dans *La mer est plus belle*, une poésie qui fait entrevoir le prolongement littéraire du sacré opéré par la

¹⁹⁰ *Id.* (1881). *Sagesse*. VII. Paris : Société générale de Librairie catholique, pp. 86-87.

¹⁹¹ *Id.* (1888). « Prière du matin ». *Amour*. Paris : L. Vanier, p. 1.

mobilisation de figures religieuses : « La mer est plus belle / Que les cathédrales, / Nourrice fidèle, / Berceuse de râles, / La mer sur qui prie / La Vierge Marie ! »¹⁹². Comme preuve de la chance dont jouent les figures marines aux yeux des symbolistes, nous sommes obligés d'évoquer leur présence imposante chez Stéphane Mallarmé, et l'on commence par *Brise marine* (1865) :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots¹⁹³!

Marine (1886), rappelons-le, est aussi le titre d'un célèbre poème d'Arthur Rimbaud où les navires conduits par les hommes se dirigent « vers les piliers de la forêt »¹⁹⁴. Chez Mallarmé le rêve d'atteindre un horizon lointain pour échapper du présent obsédant, le voyage en mer comme traversée allégorique au sens baudelairien ainsi que l'association navire / vie, navigation / écriture, confondant « voile, page blanche et nappe du banquet » sont repris dans *Salut* (1887) :

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe

¹⁹² *Id.* (1881). *Sagesse* XV. Op. Cit., p. 112.

¹⁹³ MALLARMÉ, Stéphane [1865] (1887). « Brise Marine ». *Album de vers et de prose*. Paris : Librairie Universelle, p. 3.

¹⁹⁴ RIMBAUD, Arthur [1886] (1892). « Marine ». *Les Illuminations*. Paris : L. Vanier, p. 23.

Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile¹⁹⁵.

Ce texte emblématique, qui inaugure le recueil et qui naît de « Rien »¹⁹⁶, mérite une analyse plus détaillée car il nous fournit des éléments fondamentaux pour la compréhension des évolutions subies par notre motif. D'abord, il faut considérer *Salut* comme une succession d'octosyllabes sans césure qui fait de la poésie un vers unique. Selon Mallarmé le vers est un seul mot par conséquent cette poésie peut être lue comme si elle était une seule parole. C'est là son projet totalisant fondé sur le double principe de l'analogie : entre l'unité et la totalité, la structure formelle et le contenu sémantique. Le réseau sémantique forcément liquide montre l'analogie universelle ainsi que des correspondances mythologiques : écume (Vénus), coupe, troupe, sirènes, naviguons, poupe, flot, ivresse, étoile, toile (dans l'antiquité l'écriture était associée à la composition d'une toile). De ce point de vue *Salut* est l'étendard de la poétique de Mallarmé, un projet unificateur et totalisant qui aboutira à la « rêverie cratylienne » (Ricard, 1979: 200) dans laquelle les mots ressemblent aux choses. Par conséquent les versets tisseraient des procédés tropiques liquides à trois niveaux : le premier est l'espace interne du poème ; le deuxième est l'ensemble des œuvres du poète ; le troisième est constitué par tous les textes et les auteurs précurseurs. Constitué de matière fluide, chaque poème se dilue disséminant mots, figures et formes qui se fixent fugitivement dans la composition qui suit pour ensuite se défaire à nouveau. Le résultat est un vocabulaire poétique toujours similaire bien que jamais identique. L'intertextualité mallarméenne – l'un des domaines analogiques explorés dans le poème en prose *Le Démon de l'analogie* (1867)– est héritière de l'analogie

¹⁹⁵ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Salut ». *Les Poésies*. Bruxelles : E. Deman, pp. 7-8. Frontispice de F. Rops.

¹⁹⁶ Du latin *rem*, accusatif de *res* (« chose »). La poésie naît du langage : au commencement il y a une chose, qui est un mot. Mais « Rien » est aussi l'absence de Dieu.

baudelairienne mais marque en même temps une déchirure dans l'ordre poétique séculaire par la réalisation d'une nouvelle réflexion sur la création littéraire. Mallarmé réagit à la tradition idéaliste platonicienne et chrétienne en vidant l'écriture de la voix de dieu ; il réagit aussi à la tradition lyrique du romantisme s'éloignant de l'écriture qui naît du sujet subissant la Nature ; il s'oppose à la tradition parnassienne de la poésie afin de concevoir une poétique du langage qui apprend plutôt une rêverie cratyléenne sur les mots et les mythes. Chez lui il ne s'agit pas encore de paysage de l'âme mais de paysage poétique charmant où se réfugie l'âme¹⁹⁷ et se cache le mystère, ce qui permet l'unisson (impossible) avec l'absolu par l'échec (possible) de l'écriture.

Las de l'amer repos où ma paresse offense
 Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
 Adorable des bois de roses sous l'azur
 Naturel, et plus las sept fois du pacte dur
 De creuser par veillée une fosse nouvelle
 Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
 Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
 - Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
 Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
 Le vaste cimetière unira les trous vides ? -
 Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays
 Cruel, et, souriant aux reproches vieillis
 Que me font mes amis, le passé, le génie,
 Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
 Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
 Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
 Serein, je vais choisir un jeune paysage
 Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.
 Une ligne d'azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
 Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux¹⁹⁸.

¹⁹⁷ « Toute l'âme résumée / Quand lente nous l'expirons / Dans plusieurs ronds de fumée / Abolis en autre ronds [...] Exclus-en trop précis rature / Ta vague littérature », MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Hommage ». *Les Poésies*, Op. Cit., p. 117.

¹⁹⁸ *Id.* (1889). « Angoisse ». *Les Poésies*. Op. Cit., pp. 31-32.

Cet échec serait moins la faillite du poète (il peut avorter son entreprise) que son effacement dans l'œuvre (il doit mourir en lui-même pour féconder la parole qui vit au-delà de lui), dans le but de faire émerger une poésie absolument pure, une hypothèse que nous trouvons confirmée dans *Crise de vers* (1896) :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase¹⁹⁹.

Les mots « s'allument de reflets réciproques », se miroitent et s'expliquent : l'œuvre résulte tissée par un réseau d'échos au sein duquel la partie et l'ensemble s'éclairent l'un l'autre. Ainsi, les poèmes mallarméens forment un tout en même temps que chacun se suffit à lui-même :

Autrement dit les mots sont, chacun à sa manière, autant de petits miroirs, de diamants à facettes qui ne retrouvent la plénitude de leur sens que dans la mesure où ils se reflètent dans tous les autres. Car au-delà des mots il y a les choses, - et les êtres, - devant lesquels Mallarmé se pose une question, toujours la même : Qu'est-ce que cela veut dire ? Or le langage, considéré dans son ensemble, n'est après tout, pour Mallarmé et ses successeurs, qu'un miroir dans lequel le poète doit déchiffrer le monde (Michaud, 1959: 209-210).

À travers le processus d'identification symbolique, chaque signification échappe de sa propre forme (le signe linguistique) et rejoint les autres sens en produisant un effet de plénitude. Dans la continuité de la poétique d'Edgar Poe, Mallarmé désire « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »²⁰⁰. Au moment où il commence à écrire *Hérodias*, il confesse à son ami Henri Cazalis que « Moi, stérile et crépusculaire, j'ai pris un sujet effrayant, dont les sensations quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à

¹⁹⁹ MALLARMÉ, Stéphane [1896] (1945). « Crise de vers ». *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, p. 366. Dans la lettre du 14 mai 1867 envoyé à son ami Cazalis, il avoue qu'après «une année effrayante [...] Je suis maintenant impersonnel, et non plus le Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi ». MARCHAL, Bertrand (éd.) (1995). *Correspondance complète, 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*. Paris : Gallimard (préface d'Yves Bonnefoy), p. 342.

²⁰⁰ *Id.* (1864). « Lettre du 30 octobre 1864 à Henri Cazalis », rééditée dans *Correspondance complète, 1862-1871*, Op. Cit, p. 206.

l'atrocité, et si elles flottent, ont l'attitude étrange du mystère »²⁰¹. *Hérodiade* a été l'objet de maintes études parmi lesquelles celles signées par Gardner Davies, Sylviane Huot, Jean-Pierre Richard, Bertrand Marchal, Laurent Mattiussi, Mireille Rupli et Sylvie Thorel. Quant à nous, nous retenons l'ouverture du poème, le moment où la Nourrice-sibylle fait naître ce nouveau mythe emprunté à Salomé²⁰² par une incantation et le dispositif des eaux dormantes :

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
 Du bassin, aboli, qui mire les alarmes,
 Des ors nus fustigeant l'espace cramoisi,
 Une Aurore a, plumage héraldique, choisi
 Notre tour cinéraire et sacrificatrice,
 Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice
 Solitaire d'aurore au vain plumage noir...
 Ah ! des pays déchus et tristes le manoir !
 Pas de clapotement ! L'eau morne se résigne,
 Que ne visite plus la plume ni le cygne
 Inoubliable : l'eau reflète l'abandon
 De l'automne éteignant en elle son brandon :
 Du cygne quand parmi le pâle mausolée
 Où la plume plongea la tête, désolée
 Par le diamant pur de quelque étoile, mais
 Antérieure, qui ne scintilla jamais.
 Crime ! bûcher ! aurore ancienne ! supplice !
 Pourpre d'un ciel ! Etang de la pourpre complice !
 Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail.

La chambre singulière en un cadre, attirail
 De siècle belliqueux, orfèvrerie éteinte,
 A le neigeux jadis pour ancienne teinte,
 Et sa tapisserie, au lustre nacré, plis
 Inutiles avec les yeux ensevelis
 De sibylles offrant leur ongle vieil aux Mages.
 Une d'elles, avec un passé de ramages
 Sur ma robe blanchie en l'ivoire fermé
 Au ciel d'oiseaux parmi l'argent noir parsemé,
 Semble, de vols partir costumée et fantôme,
 Un arôme qui porte, ô roses ! un arôme,
 Loin du lit vide qu'un cierge soufflé cachait,
 Un arôme d'ors froids rôdant sur le sachet,

²⁰¹ *Id.* (1865). « Lettre de 1865 à Henri Cazalis », rééditée dans *Correspondance complète*, Op. Cit., p. 220.

²⁰² Mallarmé fusionne idéalement la mère et sa fille dans une seule parole. Rappelons que Flaubert, Wilde, Moreau aussi élaborent d'autres versions autant emblématiques.

Une touffe de fleurs parjures à la lune
 (A la cire expirée encor s'effeuille l'une),
 De qui le long regret et les tiges de qui
 Trempent en un seul verre à l'éclat alanguï.
 Une Aurore traînait ses ailes dans les larmes !

Ombre magique aux symboliques charmes !
 Une voix, du passé longue évocation,
 Est-ce la mienne prête à l'incantation ?
 Encore dans les plis jaunes de la pensée
 Traînant, antique, ainsi qu'une étoile encensée
 Sur un confus amas d'ostensoirs refroidis,
 Par les trous anciens et par les plis roidis
 Percés selon le rythme et les dentelles pures
 Du suaire laissant par ses belles guipures
 Désespéré monter le vieil éclat voilé
 S'élève : (ô quel lointain en ces appels celé!)
 Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,
 De la voix languissant, nulle, sans acolyte,
 Jettera-t-il son or par dernières splendeurs,
 Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs,
 A l'heure d'agonie et de luttes funèbres !
 Et, force du silence et des noires ténèbres
 Tout rentre également en l'ancien passé,
 Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
 Comme l'eau des bassins anciens se résigne.
 Elle a chanté, parfois incohérente, signe
 Lamentable !

le lit aux pages de vélin,
 Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin !
 Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire,
 Ni le dais sépulcral à la déserte moire,
 Le parfum des cheveux endormis. L'avait-il²⁰³?

Comme le *Démon de l'Analogie*, cette pièce débute par une abolition, une sensation de chute obsédante parue également dans la *Plainte d'Automne*, *Fenêtres* jusqu'à *Un coup de dés* (1897) qui combine à la fois un paysage et un état d'âme. L'incantation produit une surimpression d'images multiples –le manoir, le bassin, l'Aurore, l'oiseau, l'ange du rêve– et transmue l'âme du poète. D'ailleurs, le poète belge Iwan Gilkin reviendra vers l'image emblématique des anges-rêves armés du glaive ; dans sa *Crise*

²⁰³ MALLARME, Stéphane (1866). *L'Ouverture ancienne d'Hérodiade* date du 1866 mais elle a été remplacée ensuite par une nouvelle version : dans une notice de *Noces d'Hérodiade* (texte restitué par G. Davis à partir des manuscrits posthumes du poète) Mallarmé avoue qu'il a écrit *Prélude* pour remplacer l'*Ouverture ancienne*.

(1899) « Tout est bouleversé. Quel rêve! » à cause des anges qui ont pris pour un champ de bataille « Les églises de Dieu ? », mais qui sont-ils « ces affreux sauvages / Qui renversent sur les autels / Les grands symboles immortels / Et les saintes images? »²⁰⁴, sinon les poètes ? Revisiter les personnages bibliques a pour objectif les dépouiller de la morale chrétienne pour rendre profane le symbole et le transposer sur le plan artistique. Ainsi, l'Hérodiade de Mallarmé devient un artifice poétique, l'expression de l'âme. Autour d'elle, tout « vit dans l'idolâtrie / D'un miroir qui reflète en son calme dormant », tout est image, charme, illusion, jeux de lumières ; elle aussi se voit comme une ombre sur la glace :

Ô miroir !
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité²⁰⁵!

Selon Jean-Pierre Richard « tout le mythe mallarméen d'Hérodiade peut sans doute se ramener à une tragédie du regard »²⁰⁶. Ça ne nous étonne donc pas de voir comment l'exceptionnelle élaboration des tropes de l'eau intéresse toute l'œuvre de Mallarmé, à commencer par le recueil *Les Poésies* (1886). Une fois sa *Crise* dépassée, il avoue que « L'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur » et le recueil peut être donc étudié comme la variation d'un seul mot. Chez Mallarmé il est question des correspondances symboliques (et parfois étrangères sur le plan logique) entre les idées, les mots et les choses ; des surimpressions de sensation imaginatives et de paroles encadrées dans un seul paysage mystérieux. Le but est de charger la parole du plus haut nombre de suggestions possibles, par illuminations combinées, rapports imprévus et différentes interprétations. Dans *Le Guignon*²⁰⁷

²⁰⁴ GILKIN, Iwan (1899). « Crise ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., pp. 61-62.

²⁰⁵ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Hérodiade ». *Les Poésies*. Op. Cit., pp. 54-55.

²⁰⁶ RICHARD, Jean-Pierre (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, p. 96.

²⁰⁷ Ici apparaît la double influence de Théophile Gautier (*Ténèbres*) et de Charles Baudelaire (Mallarmé lui reprend le même titre du poème apparu dans *Les Fleurs du mal*),

ce sont des hommes qui voyagent « toujours avec l'espoir de rencontrer la mer / [...] mordant au citron d'or de l'idéal amer / Égaulx de Prométhée » ; dans *Apparition* ce sont « Des séraphins en pleurs / Rêvant, l'archer aux doigts » ; dans le *Placet futile* c'est une princesse blonde dont les cheveux rappellent ceux d'Hérodiade, tellement belle « à jalouser le destin d'une Hébé » ; dans *Le pitre châtié* c'est la métaphore « Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître » et le poète est un « limpide nageur traître » dont le « fard noyé dans l'eau perfide des glaciers » ; dans *Une négresse* « pâle et rose comme un coquillage marin ». Quant à *Les fleurs* (qui s'ouvre avec le vers hugolien « Des avalanches d'or du vieil azur, au jour / Premier et de la neige éternelle des astres »²⁰⁸) le symbolisme s'élève déjà à un degré assez ingénieux car les fleurs correspondent aux cygnes, à Hérodiade, à Hosannah, à la lune qui pleure, à Notre Dame (La Nature), à la Mère et à la Mort. Mais ce qui attire particulièrement notre attention c'est l'originelle transformation cosmogonique d'Ophélie que le poète engendre avec un chant d'un amour au destin tragique :

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.

De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux
" Nous ne serons jamais une seule momie
Sous l'antique désert et les palmiers heureux ! "

Mais la chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas.

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières,
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas
L'insensibilité de l'azur et des pierres²⁰⁹.

en plus des thématiques développées dans l'*Albatros*, *Le Cygne*, *Bénédiction* et *Un Voyage à Cythère*, de Gérard de Nerval (le « citron amer » dans *Delfica*).

²⁰⁸ Tous les vers qui précèdent apparaissent dans le recueil *Les Poésies*.

²⁰⁹ *Id.* (1899). « Tristesse d'été ». *Les Poésies*. Op. Cit., pp. 35-36. Hérodiade aussi est « Un astre, en vérité », elle n'est pas humaine « Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée, / Si tu me vois les yeux perdus au paradis, / C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis », dans la « Ile Scène » d'*Hérodiade*.

C'est plus qu'une berceuse mélancolique, plus qu'une noyade, c'est l'odyssée poétique à venir, la dérive, le « sépulcral naufrage » sur un « abîme vain éployé / Dans le si blanc cheveu qui traîne / Avarement aura noyé / Le flanc enfant d'une sirène »²¹⁰. La chevelure d'or est le soleil flamboyant sur le désert égyptien²¹¹ aussi bien qu'une « flamme à l'extrême Occident »²¹², le feu vif²¹³, mais elle est simultanément une rivière funèbre, l'eau morte ; la chevelure d'Ophélie est aussi le symbole de la femme (« Rien qu'à simplifier avec gloire la femme / Accomplit par son chef fulgurant l'exploit »²¹⁴), de l'amour pour la poésie et de la noyade dans le Néant ; elle est encore la chevelure d'Hérodiade, un paysage que Charles Mauron associe à l'inconscient :

Reculez.

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...

[...]

Laisse là ces parfums ! ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante ?
Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
A répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
Armes, vases depuis ma solitaire enfance²¹⁵.

À côté d'Hérodiade il est une petite pièce restée inédite jusqu'en 1919 intitulée le *Château de l'Espérance* (1863) qui nous

²¹⁰ *Id.* (1899). « A la nue accablante tu ». *Les Poésies*. Op. Cit., pp. 133-134.

²¹¹ La fascination pour l'extrême orient réunit le désir, l'image du soleil, du diadème, du vers poétique, du foyer, comme si c'était un météore, une étoile de la Chevelure de Bérénice, une constellation qui doit son nom à un personnage historique, en l'occurrence la reine Bérénice II d'Égypte.

²¹² *Id.* (1899). « L'Après Midi d'un faune ». *Les Poésies*. Op. Cit., p.71.

²¹³ *Ibid.*, « La combustion du feu [...] originellement seule » est l'origine de l'univers. Voir aussi DAVIES, Gardner (1959). *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris: José Corti.

²¹⁴ *Id.* (1899). « L'Après Midi d'un faune ». *Les Poésies*. Op. Cit., p.72.

²¹⁵ *Id.* (1899). « Hérodiade ». *Les Poésies*. Op. Cit., pp. 51-53.

offre l'association chevelure-tenture²¹⁶. La chevelure est synonyme d'attraction et répulsion. La provocation que produit la flamme ondulante est claire dans les vers « Mon cœur à son passé renonce / Et, déroulant ta tresse en flots, / Marche à l'assaut... ». Dans *La Déclaration foraine* nous retrouvons la satisfaction générée par le désir de dérouler la chevelure ramenée en tresse et l'image du vol (« vol d'une flamme à l'extrême / Occident de désirs pour la tout déployer / Se pose (je dirais mourir un diadème) / Vers le front couronné son ancien foyer »)²¹⁷, un vol qui s'accomplit dans l'imagination comme suggère la tresse couronnée d'un diadème idéal. Une autre analogie réside dans le soleil couchant et les pierreries (« Le sceptre des rivages roses / Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est, / Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet »). Le déroulement complet de la tresse flamboyante apparaît dans *Le Château de l'Espérance* où Mallarmé la compare à un drapeau (« Ta pâle chevelure ondoie / Parmi les parfums de ta peau / Comme folâtre un blanc drapeau / Dont la soie au soleil blondoie »)²¹⁸. La rêverie mallarméenne est déclarée dans la lettre à Cazalis qui accompagne le texte : « Je t'envoie un poème, l'*Assaut*, qui est vague et frêle comme une rêverie. D'une chevelure qui a fait naître en mon cerveau l'idée d'un drapeau, mon cœur, pris d'une ardeur militaire, s'élance à travers d'affreux paysages et va assiéger le château-fort de l'espérance pour y planter cet étendard d'or fin ». L'analogie chevelure blonde-soleil qui apparaît fréquemment, surtout dans *Apparition*, *À une laveuse blonde*, *Tristesse d'été*, évoque plus généralement toute une gamme de thèmes aussi généraux que le ciel, l'horizon, le soir, la couleur or, le feu intérieur, le rêve. L'âme du poète n'est qu'un affreux paysage d'images solaires²¹⁹ suggestives et magiques ; la femme n'est pas seulement une idée mais le moyen qui permet l'accomplissement du rêve :

²¹⁶ *Id.* (1863). « De l'orient passé des Temps / Nulle étoffe jadis venue / Ne vaut la chevelure nuer / Que loin des bijoux tu détends. / Moi qui vis parmi les tentures / Pour ne pas voir le Néant seul, / Mes yeux, las de ces sépultures, / Aimeraient de divin linceul... ».

²¹⁷ *Id.* (1891). « La Déclaration foraine ». *Pages*. Bruxelles : E. Deman.

²¹⁸ En 1863, Mallarmé envoie à son ami Cazalis une première version intitulée l'*Assaut*, mais il tardera une vingtaine d'années pour rédiger la version définitive. La pièce reste inédite jusqu'à sa publication dans la revue *Littérature* en 1919.

²¹⁹ DAVIES, Gardner (1959). *Mallarmé et le drame solaire*. Op. Cit., « Le drame du soleil couchant apparaît comme le symbole le plus évident des problèmes esthétiques que Mallarmé à voulu présenter dans *Igitur*, dans le *Coup de Dés* et dans le grand poème inachevé des *Noces d'Hérodiade* [...]. Aussi l'étude objective de ce thème ne peut-elle manquer de projeter quelque lumière [...] sur les préoccupations fondamentales de toute une existence littéraire », p. 1.

« La blondeur, c'est l'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe ! ». Dans les « Notes » qui accompagnent l'édition de *Poésies* établie par Bertrand Marchal en 1999, le critique écrit :

Il y a, comme l'a souligné J.-P. Richard, une véritable liquéfaction de la femme (bain de cheveux, pleurs mêlés d'un breuvage amoureux, rivière de la chevelure, fard pleuré), où le poète perçoit l'appel d'une autre fusion déjà évoquée dans *Angoisse* : la chevelure liquide, le tiède « mundus muliebris » deviennent ici le lieu d'un retour au néant où s'abolit toute conscience, où s'effacent les angoisses d'une âme toujours bourrelée d'elle-même. Le vœu d'insensibilité d'*Angoisse* s'achève ici en rêve de pétrification (Marchal, 1999: 195).

La femme semble perdre aussi le statut de symbole amoureux et se transforme dans un espace aquatique où le « je » poétique se baigne, se noie, retrouve l'illusion ; c'est l'espace du rêve jamais réalisable dans lequel tout est écume. L'écume ou l'image dissolue. Une fois la dimension terrestre disparue, les traits de la femme se diluent et se confondent, la description est remplacée par la suggestion, les traits précis sont substitués par l'idée générale.

La recherche des relations poussée par le « démon de l'analogie » aboutit à une chaîne indistincte de signifiants le plus souvent opposés, de sorte que plusieurs personnages féminins réunissent des propriétés antinomiques. Dans le paysage intérieur, les référents féminins issus de la nature peuvent incarner une qualité créatrice ou maléfique. « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable »²²⁰ dit Baudelaire ; ainsi, décadents et symbolistes détournent l'image de la nature romantique dans laquelle l'homme trouve consolation pour en faire le symbole d'une féminité malicieuse. La femme sacrée devient maudite et la femme maléfique devient idéale. *La Naissance de Vénus* de Paul Valéry nous montre un exemple de nature sinistre:

De sa profonde mère, encor froide et fumante,
Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair
Amèrement vomie au soleil par la mer,
Se délivre des diamants de la tourmente.
Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs
Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie,
De l'humide Thétis la pure pierrerie,
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.

²²⁰ BAUDELAIRE, Charles (1887). « Mon cœur mis à nu ». *Œuvres posthumes et correspondances inédites*. Paris : Quantin, p. 93.

Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,
 Croule, creuse rumeur de soif, et le facile
 Sable a bu les baisers de ses bonds puérils ;
 Mais de mille regards ou perfides ou vagues,
 Son œil mobile mêle aux éclairs de périls
 L'eau riante, et la danse infidèle des vagues²²¹.

La correspondance « mère » « mer » nous fait songer à quelques conclusions de Gilbert Durand. À partir des études de Jung et Eliade, Durand montre la relation directe entre l'analyse de l'étymologie et l'imaginaire: « quel que soit la filiation et le système étymologique que l'on choisisse » mène, dans n'importe quelle tradition linguistique, à retrouver des « vocables de l'eau apparentés aux noms de la mère ou de ses fonctions » (Durand, 1984: 256-258). Ainsi, la mère-paysage se convertit en la femme-paysage. Chez Valéry, sous le nom de Vénus se cache également Aphrodite séduisante et infidèle. Cette combinaison est à l'origine d'une symbolique plus complexe de la figure féminine qui, en plus de la qualité changeante et matriarcale, rallie d'autres fonctions comme celle de l'amante, de la séductrice et de la protectrice. Fasciné et inspiré par la mythologie²²², Valéry ne laisse pas au hasard l'évocation de Thétis, la mère d'Achille, dont la tresse s'approche et enrichit la symbolique de la chevelure flottante. La descente dans l'eau est aussi mentionnée et, dans ce cas, fige le thème de la mort, comme l'on peut constater dans *Baignée* et *Cimetière Marin*:

Un fruit de chair se baigne en quelque jeune vasque,
 (Azur dans les jardins tremblants) mais hors de l'eau,
 Isolant la torsade aux puissances de casque,
 Luit le chef d'or que tranche à la nuque un tombeau.

Eclore la beauté par la rose et l'épingle !
 Du miroir même issue où trempent ses bijoux,
 Bizarres feux brisés dont le bouquet dur cingle
 L'oreille abandonnée aux mots nus des flots doux.

Un bras vague inondé dans le néant limpide
 Pour une ombre de fleur à cueillir vainement
 S'effile, ondule, dort par le délice vide.

²²¹ VALÉRY, Paul (1920). « Naissance de Vénus ». *Album de vers anciens 1890-1900*. Paris : A. Monnier et C^{ie}, p. 16.

²²² Sur l'hellénisme de Valéry, Cf. LARNAUDIE, Suzanne (1992). *Paul Valéry et la Grèce*. Genève : Droz.

Si l'autre, courbé pur sous le beau firmament
 Parmi la chevelure immense qu'il humecte,
 Capture dans l'or simple un vol ivre d'insecte²²³.

Toutefois, le fond marin n'est pas seulement synonyme de mort, il peut être source de vie, d'imagination ; c'est de l'eau que l'âme renaît. *L'Air de Sémiramis* montre bien le souci pour la construction du paysage intérieur :

Existe ! Sois enfin toi-même, dit l'Aurore.
 Ô grande âme, il est temps que tu formes un corps !
 Hâte-toi de choisir un jour digne d'éclorre,
 Parmi tant d'autres feux tes immortels trésors !
 [...]
 Remonte aux vrais regards ! Tire-toi de tes ombres,
 Et comme du nageur, dans le plein de la mer
 Le talon tout-puissant l'expulse des eaux sombres,
 Toi frappe au fond de l'être ! Interpelle ta chair²²⁴.

L'aurore est un rappel à la vie indissociée de l'éveil de la nature souvent repris par Arthur Rimbaud, comme nous montrent *l'Aube* (1873), *Ma Bohème* (1870) ou encore *Sensation* (1870) laquelle nous renvoie au mythe d'Orphée et de sa lyre et à la fusion presque érotique avec la nature. *L'Aube*, est bien plus que la ballade du poète dans le silence des eaux stagnantes, déclenchant l'éveil progressif du bois encore dormant. Derrière l'apparente simplicité de la pièce il y a d'autres thématiques complexes qui nous intéressent particulièrement et qui embrassent toute l'œuvre de Rimbaud, à savoir le rêve éveillé, la quête (amoureuse d'une déesse), l'identification de l'aube avec une divinité, l'image mythique de la naissance et le drame solaire :

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

²²³ VALÉRY, Paul (1920). « Baignée ». *Album de vers anciens*. Op. Cit., p. 18.

²²⁴ *Id.*, « Sémiramis ». *Album de vers anciens*. Op. Cit., p. 33. Quelques ans plus tard, Valéry le convertira dans un mélodrame, *Sémiramis*, accompagné par la musique d'Arthur Honegger et représenté en 1934.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime arçonnée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi²²⁵.

Par son passage à travers la forêt, le poète réveille progressivement la nature immobile, sans vie (le champ lexical et les phrases négatives utilisées dans la première strophe renvoient à l'inertie et par extension à la mort). L'enjeu entre la nature qui dort et le poète en état de rêve est mis en évidence par l'utilisation de comparaisons (« À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre ») ou métaphores (personnifications de fleurs, cascades) et surtout par la dernière strophe. Midi est le moment de la journée le moins propice au sommeil. Le poète a été poursuiveur d'une femme personnifiée par l'aube (« son immense corps » « déesse » « wasserfall blond »). La chute d'eau se transmue en chevelure blonde et se rattache ainsi à Ophélie, à l'image liquide de la lumière, au drame solaire de Mallarmé dans une vision plus animiste, à l'éclat matinal, à la « future vigueur » de *Le Bateau ivre* rimbaldien. Rimbaud dédie au célèbre personnage un autre poème, *Ophélie* (1870) où la métamorphose aquatique de la femme passe notamment par son flottement et son suicide. Le fleuve funéraire acquiert une double signification : d'un côté il est l'élément de la transformation, de l'autre il correspond au bercement maternel²²⁶.

En ce qui concerne la chevelure flamboyante, Marc Eigeldinger observe que « L'œuvre rimbaldienne est placée de manière permanente, des *Premiers Vers* aux *Illuminations*, sous le signe du feu solaire ; elle est gouvernée par la présence souveraine

²²⁵ RIMBAUD, Arthur [1873] (1898). « Aube ». *Œuvres*. Paris : Mercure de France, p. 122.

²²⁶ Cf. CHOCHÉYRAS, Jacques (1990). « La Signification du motif du noyé dans *Ophélie*, *Le Dormeur du val* et *Le Bateau ivre* ». MURPHY, Steve, TUCKER, George Hugo (éds.) (1990). *Rimbaud à la loupe*. Actes du colloque de « *Parade sauvage* », Charleville- Mézières: Musée-Bibliothèque Rimbaud, p. 16. Voir aussi GIUSTO, J.-P. (1980). *Rimbaud créateur*, « Le mot « eau » et son champ associatif dans l'œuvre de Rimbaud ». Paris : P.U.F.

de l'astre, par la volonté de réintégrer l'homme ou du moins le poète dans « son état primitif de fils du Soleil », comme la condition de l'existence projetée dans l'ordre du mythe » (Eigeldinger, 141). Mais l'aspect mythique subjacent au poème se double dans la personnification de l'aube et la déesse en un seul être, Eos, qui dans la mythologie grecque était la sœur du soleil et de la lune, la fille d'Hypérion et Théia. Encore selon Eigeldinger :

La déesse au «visage de rose» et à la «lumière orangée» remplit dans la mythologie antique une double fonction: d'abord elle tient «sous sa loi les confins du jour et les confins de la nuit», elle incarne la naissance de la lumière qui, par son renouvellement quotidien, «empêche la nuit de franchir ses limites» (3), puis elle assume à travers son charme la fonction d'amoureuse qui poursuit ses amants et les enlève (Orion, Céphise et Tithonos). À la différence des récits mythologiques, il se produit dans le poème de Rimbaud un renversement en ce sens que l'aube n'est plus le sujet de la chasse, mais qu'elle en devient l'objet et qu'au lieu d'être la poursuivante elle est poursuivie par le *Je* du poète. La déesse emprunte le visage de la nature dont elle assume la féminité, essentiellement et charnellement. (*Ibid.*: 142).

Le « je » qui embrasse l'aurore est la tentative de fusion des corps humain et divine, la « recherche d'une harmonie avec le corps féminin de la nature » (*Ibid.*: 146), mais cette identification charnelle ne s'est réalisée qu'imparfaitement :

La nature devient l'objet d'une quête inachevée, en suspens, puisque la déesse ne révèle pas son secret au poète. Le mystère cosmique demeure en partie indéchiffrable, entouré de « voiles » comme d'une espèce d'interdit, qui masque la découverte de la lumière et en dérobe la possession totale. Le contenu mythique du poème est aussi perceptible dans la présence du sacré, d'un « sacré extrareligieux », selon la formule d'André Breton, dépouillé de tout dogme et de tout rituel, mais incarné dans la personnification énigmatique de l'aurore. (*Ibid.*: 150).

Le passage du sommeil au réveil (midi) révèle également de la chasse de l'« illumination », entendue comme la conquête d'un état clairvoyant qui permet au « je » de voir son paysage intérieur. Le bois, la forêt, la déesse, l'aurore, préludent à l'ouverture de l'espace cosmique et mythique dans lesquels le poète atteint son âme.

Les symbolistes belges renouent avec toute la constellation de thèmes jusqu'ici révisés et ils donnent une séquence de paysages intérieurs tout à fait extraordinaire, nous allons en anticiper quelques un.

2.2.1. L'originalité des paysages de l'âme belges

Nous commençons par Maurice Maeterlinck ; chez lui le processus associatif calque le mouvement de l'homme et fait surgir l'analogie âme-serre. Gorceix remarque à juste titre que « L'image de la serre entraîne elle-même, par analogie, l'éclosion d'autres images, qui se répondent en écho, et dont le commun dénominateur est la notion de claustration, thème du recueil : telles la cloche à plongeur, l'aquarium, l'hôpital ou la forêt »²²⁷. Ainsi, lisons-nous : « Ô serre du milieu des forêts ! / Et vos portes à jamais closes ! / Et tout ce qu'il y a sous votre coupole ! / Et sous mon âme en vos analogies ! / Les pensées d'une princesse qui a faim, / L'ennui d'un matelot dans le désert »²²⁸. Dans le recueil *Serres chaudes* (1889) les yeux du je poétique se retrouvent au sein « des eaux spirituelles et un vol de cygnes »²²⁹, mais c'est probablement *Reflets* qui résume l'essence de son symbolisme :

Sous l'eau du songe qui s'élève,
Mon âme a peur, mon âme a peur !
Et la lune luit dans mon cœur,
Plongé dans les sources du rêve.

Sous l'ennui morne des roseaux,
Seuls les reflets profonds des choses,
Des lys, des palmes et des roses,
Pleurent encore au fond des eaux.

Les fleurs s'effeuillent une à une
Sur le reflet du firmament,
Pour descendre éternellement
Dans l'eau du songe et dans la lune²³⁰.

La poétique de la lumière des astres et du reflet (nous y reviendrons dans quelques chapitres) nous conduit à Georges Rodenbach. L'œuvre rodenbachienne se trouve sous le signe du spectacle crépusculaire des villes provinciales²³¹, des villes le plus

²²⁷ GORCEIX, Paul (1997). « Maeterlinck symboliste : le langage de l'obscur ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Année 1997, n°1-4, pp. 8-13, 11.

²²⁸ MAETERLINCK, Maurice (1889). « Serre chaude ». *Serres chaudes*. Bruxelles : P. Lacomblez, p. 9.

²²⁹ *Ibid.*, (1889). « Intentions », pp. 83-84.

²³⁰ *Ibid.*, (1889). « Reflets », pp. 67-68.

²³¹ RODENBACH, Georges (1879). « Nocturne ». *Les tristesses : poésies*. Paris : A. Lemerre. « L'homme se résigne, et s'unit / A ce mystérieux calme crépusculaire », p. 26.

souvent enveloppées par une atmosphère funèbre ou religieuse, « des maisons closes dans le silence », du son de cloches (auquel Mallarmé dédie *Le sonneur*), des eaux dormantes, des « cygnes blancs dans les canaux des villes mortes », des ombres mortelles de l'étrange. Dans le déroulement de son écriture les images s'appellent, se superposent et se reflètent. Chez lui, les correspondances miroitantes –villes endormies, canaux aplatis, aquarium glauque, œil vitré, âme lunaire– rebondissent autant dans la prose que dans les sonnets. Son univers intérieur miroite comme les canaux de la ville morte, les larmes des yeux, les vitres de fenêtres ou les murs de verre :

C'est un aquarium qui montre à nu, le mieux,
 Dans son eau compliquée, entre des murs de verre,
 Le cœur de l'Eau, scruté par l'angoisse des yeux,
 Là, vraiment net et sûr, le cœur de l'Eau s'avère²³²!

Philippe Forest récupère à ce propos la locution d'« exactitude magique »²³³ déjà utilisée par Stéphane Mallarmé et il écrit:

L'âme du poète est aquarium ou bien canal ou encore cygne et le texte ne semble rien d'autre que le trop prévisible développement de cette équation, [...] il convient, non d'isoler chacun de poèmes de Rodenbach, mais de les appréhender dans la continuité organique et comme insécable que compose chaque ouvrage. De texte à texte, les liens sont si étroits, le réseau d'ensemble si cohérent et si calculé que briser ces liens, défaire ce réseau condamne l'œuvre à un éparpillement fatal où s'évanouit sa logique profonde. Rodenbach en était particulièrement conscient. C'est pourquoi dans les trois grands recueils de la maturité, il semble n'avoir pas voulu que les textes qui se succèdent jouissent d'une individualité qui, de manière irrémédiable, nuirait à l'unité de l'ensemble. (Forest, 1993: 12).

Il faut donc saisir son œuvre entière au sens mallarméen, c'est à dire dans sa totalité et non pas comme des architectures emboîtées. *Le Règne du Silence* (1891) *Bruges-la-Morte* (1892), *Le Voile* (1893), les contes *Le Musée des Béguines* (1893), *Les vies encloses* et *Le Miroir du ciel natal* (1898) parlent du silence, du recueillement, d'une seule âme qui se mire et nous invitent à les considérer « comme une seule et longue poésie dont les parties

²³² RODENBACH, Georges (1891). « Le Cœur de l'eau. XV ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 69.

²³³ Cité dans CAILLER, Pierre (éd.) (1949). *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1888*. Genève : Pierre Cailler. Mallarmé complimentait Rodenbach en parlant de « cas divers d'une analogie », p. 88.

successives seraient comme les strophes et les poèmes comme les vers » (*Ibid.*: 13). Encore Patrick Laude remarque que « l'œuvre de Rodenbach constitue un tout foncièrement limité, répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes »²³⁴. Poète intimiste et cosmogonique, Rodenbach utilise des titres assez suggestifs comme « La Tentation des nuages », « La vie des chambres » ou « Le Cœur de l'eau » :

L'eau, pour qui souffre, est une sœur de charité
 Que n'a pu satisfaire aucune joie humaine
 Et qui se cache, douce et le sourire amène,
 Sous une guimpe et sous un froc d'obscurité ;
 Son amour du repos, son dégoût de la vie
 Sont si contagieux que plus d'un l'a suivie
 Dans la chapelle d'ombre, au fond pieux des eaux,
 Où, tranquille, elle chante au pied des longs roseaux
 Dont l'orgue aux verts tuyaux l'accompagne en sourdine.
 Elle chante ! Elle dit : « les doux abris que j'ai
 Pour ceux de qui le cœur est trop découragé... »
 Ah ! La molle attirance et quelle voix divine !
 Car, pour leur fièvre, c'est la fraîcheur d'un bon lit !
 Et beaucoup, aimantés par cet appel propice,
 Perclus, entrent dans l'eau comme on entre à l'hospice,
 Puis meurent. L'eau les lave et les ensevelit
 Dans ses courants aussi frais que de fines toiles ;
 Et c'est enfin vraiment pour eux la bonne mort.
 Cependant que, le soir, autour du corps qui dort,
 L'eau noire allume un grand catafalque d'étoiles²³⁵.

Cette association d'images unifie l'eau-femme soignante avec le refuge dans le paysage aquatique nocturne, éclairé par les étoiles-cierges et survolé par le spectre d'Ophélie. Cette dernière on la rencontre notamment dans *Bruges la morte* (1892) ; dans le roman, le paysage urbain correspond à l'architecture de l'âme²³⁶ du protagoniste. Le toponyme du titre, la personnification de Bruges avec Hugues Viane (« Une équation mystérieuse s'établissait. À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. [...] La ville, elle aussi, aimée et belle jadis,

²³⁴ LAUDE, Patrick (1990). *Les décors du Silence*. Bruxelles : Labor, pp. 7-8.

²³⁵ RODENBACH, Georges (1891). « Le Cœur de l'eau. XI ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 62.

²³⁶ Cf. BORACZEK, Aurore (1999). « Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach ». BERTRAND Jean-Pierre (éd.). *Le monde de Rodenbach*. Labor : Bruxelles.

incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait dans une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte »²³⁷), les canaux de la ville triste (« aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers »)²³⁸, l'identification du veuf avec le milieu extérieur (« Il avait ce qu'on pourrait appeler « le sens de la ressemblance », un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens tenus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables »)²³⁹, tous ces éléments montrent l'analogie du paysage extérieur brumeux avec le paysage de l'âme affligée par l'enjeu des correspondances baudelairiennes.

Anne Cousseau voit « dans ces jeux de ressemblance, d'identifications, de déformations et de masques, qu'ils aient vertu poétique ou fantastique, on reconnaît l'un des grands traits du mythe ophélien » (Cousseau, 2001: 108). Dans son article consacré à la figure de la femme fin-de-siècle, elle écrit:

Ophélie n'a de réelle existence que dans les projections fantasmatiques qu'elle suscite, elle est image imaginaire qui se creuse indéfiniment dans le désir de l'Autre et s'y abîme. Autour d'une figure mythique, comme on l'a vu très simplement définie, c'est un espace mythique fort accueillant qui se construit, et dont les contours demeurent extrêmement flous (*Ibid.*: 118).

Le labyrinthe urbain dessiné par les eaux mortes (image miroitante) conduit vers un état de songe où se déploie un nouveau monde (imagination). La descente dans l'eau est une de ses tentatives de création d'un univers idéal, d'un « lieu préservé » (Berg, 1982: 124) où le poète peut se réfugier. Ce refuge est constitué par les yeux, départ et destin de la quête, « Fenêtres d'infini » « Miroirs vivants en qui l'Univers se recrée », « yeux bleus, pareils à des bouches dans l'eau » qui « appellent comme en se noyant quelque Ophélie »²⁴⁰. Ainsi, le reflet n'est ni une imitation ni une illusion, il acquiert la même valeur que la réalité extérieure et crée un deuxième monde séparé par la surface du

²³⁷ *Id.* (1892). *Bruges-la-Morte*. Paris : E-Flammarion, p. 16-19.

²³⁸ *Ibid.*, p. 4.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁴⁰ RODENBACH, Georges (1916). « Le voyage dans les yeux ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 141-182.

miroir de l'eau. Une fois doublée dans le paysage de l'âme, l'image prend son identité littéraire et se fait autant matérielle que la source. Cette affirmation nous la confirmerons dans le *Carillonneur* (1897) au moment où le narrateur affirme que « l'esthétique des villes est essentielle. Si tout paysage est un état d'âme, comme on a dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville »²⁴¹. Albert Samain, poète moins connu du symbolisme, parle d'une « forêt du Rêve et de l'Enchantement »²⁴² où la protagoniste tient un regard qui a le pouvoir d'allégoriser d'autres paysages comme les eaux immobiles des villes mortes :

Rien n'émeut d'un frisson l'eau pâle de ses yeux,
Où s'est assis l'Esprit voilé des Villes mortes ;
Et par les salles, où sans bruit tournent les portes,
Elle va, s'enchantant de mots mystérieux.
L'eau vaine des jets d'eau là-bas tombe en cascade,
Et, pâle, à la croisée, une tulipe aux doigts,
Elle est là, reflétée aux miroirs d'autrefois,
Ainsi qu'une galère oubliée en la rade.
Mon âme est une infante en robe de parade²⁴³.

L'identification du personnage avec le paysage aquatique qui l'entoure apparaît également dans *En Rade* (1887) de Joris-Karl Huysmans. Ici il est question d'un château, de la campagne qui l'entourne et qui trace une grande « marine », des puits dans la cour, de la brume dans la plaine qui figure comme des embarcations qui « voilent les côtes », de la pluie en « fils vermiculés » ou en déluge qui, quand se terminent, laissent de la boue et une odeur de vase. Ainsi que l'a relevé Mireille Favier-Richoux, dans une étude consacrée au thème de la liquidité dans ce roman :

Jacques est noyé dans une sorte de perpétuel déluge intérieur. Tout autour de lui, s'humidifie, se liquéfie. L'eau envahit tout, déborde de partout, et à son manque réel, correspond une surcompensation métaphorique et fantasmatique. Cette eau imaginaire, plus réelle que la vraie en définitive, est celle des images et des métaphores, et celle des rêves et visions (Favier-Richoux, 1981: 130).

Favier-Richoux énumère lieux et allégorisations où se manifeste l'élément liquide, comme par exemple les puits, les

²⁴¹ *Id.* (1897). *Le Carillonneur*. Bruxelles : Passé Présent, p. 242.

²⁴² SAMAIN, Albert (1911). « Mon âme est une infante... ». *Au Jardin de l'Infante*. Paris : Mercure de France, pp. 11-14.

²⁴³ *Ibidem*.

miroirs, les yeux humains et animaux, et elle se détient sur les correspondances entre le paysage aux traits marins et les paysages célestes (diurnes et nocturnes). Elle observe d'intéressantes analogies, car il y a une persistante imprégnation entre les deux : pas seulement la nuit est un « taciturne océan » où « l'eau noire noie les allées et les massifs du parc », mais la lune elle-même est « pareille à un puits béant descendant jusqu'au fond des abîmes ». La critique revient sur l'aspect cosmogonique symbolisé dans « les froides eaux des astres » et le « bain de soleil », connecté avec le règne végétal : les arbres pleurent des « larmes de résine blanche ». Chez Huysmans, le paysage de l'âme est un château labyrinthique, une « enfilade de pièces muettes et chancies sentant la tombe », un « logis mort » qui fait Jacques « curieux de sonder l'intérieur de cette bâtisse ». Dans *En Rade*, le héros passe son temps à chercher un refuge, premièrement dans l'étude solitaire, puis dans le mariage et finalement le repli à Lourps. Mais le château est inondé, humide, insalubre, partout malaise et angoisse. Une « masse de mélancolie » enveloppe Jacques et il se perd dans une « détresse vague et noyée ». « Élément mélancolisant »²⁴⁴, l'eau favorise ici les rêveries funestes. Les rêves de Jacques sont assez significatifs dans la mesure où il fait coïncider la femme avec l'élément liquide :

De ses rêves, il garde l'impression de flotter. Une fois, s'abandonnant à une sorte de rêve éveillé, il est agité par une « tempête intérieure » où surnagent des pensées inachevées, comme les épaves déjà ébauchées d'un grand naufrage intellectuel²⁴⁵.

Soit qu'il contemple la nature, soit qu'il se promène en ville, le poète plongé dans la rêverie se laisse envahir par les choses et unit les mondes possibles dans un seul univers jusqu'alors inexprimé, que Rodenbach appelle *Aquarium mental*. Cette locution donne le titre aux premiers onze poèmes du recueil *Vies encloses* (1896) et rend compte de l'expression poétique de Rodenbach : elle est en position initiale mais son écho rebondit dans la dernière pièce *L'Âme sous-marine*. L'aquarium dévoile un modèle d'interprétation symbolique de la réalité. Bien que l'objet de contemplation fasse partie du monde extérieur, il n'est que le point de départ d'où se forge l'intériorité du sujet, comme si une masse d'eau envahissait les cavités d'un récipient en se donnant la forme de ses contours :

²⁴⁴ Cité dans BACHELARD, Gaston (1942). *L'eau et les rêves*. Op. Cit., p. 123.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

Ah ! mon âme sous verre, et si bien à l'abri !
 Toute elle s'appartient dans l'atmosphère enclose ;
 Ce qu'elle avait de lie ou de vase dépose ;
 Le cristal contigu n'en est plus assombri. [...]
 Mon âme est devenue aquatique et lunaire ;
 Elle est toute fraîcheur, elle est toute clarté,
 Et je vis comme si mon âme avait été
 De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre²⁴⁶.

L'extension de notre motif et l'embranchement du paysage intérieur sont évidents dans la totalité de l'œuvre, comme le démontre justement *L'Âme sous-marine* :

Qui l'eût prévu sous cette calme nappe d'eau ?
 Voici le gouffre et les richesses sous-marines :
 Un idéal trop beau, tombé comme un fardeau,
 Et des rêves, petites algues argentines...

Puis le corail des belles lèvres attendues,
 Et, par-delà le sable d'or, la grotte triste
 D'un amour trop rêvé qui nulle part n'existe,
 Et qu'on leurre en aimant quelques pâles statues.
 [...]
 Puis des fièvres roulant leurs vagues de phosphore
 Comme si tout le clair de lune était en nous.
 Quels sont ces péchés noirs que moi-même j'ignore
 Et qui hantent mon âme avec de grands remous²⁴⁷?

L'âme sous-marine est donc un reflet inversé et forme une image symétrique de l'aquarium. Les éléments du monde minéral trouvent une analogie avec ceux qui se trouvent sous l'eau. Par conséquent, nous pouvons lire *L'arbre* (1899) comme une allégorique végétale de l'âme du poète amoureux et retrouver dans l'image énigmatique des actinies, l'évolution d'un même matériel poétique :

Une autre pensée ose - et c'est une actinie
 Ouvrant dans la prunelle un coquillage-fleur,
 Mais qu'on l'effleure, il se reclôt avec douleur²⁴⁸!

²⁴⁶ RODENBACH, Georges (1916). « Aquarium mental. V ». *Les Vies encloses*. Op. Cit., p. 12-13.

²⁴⁷ *Id.* (1916). « L'âme sous-marine. I ». *Les Vies encloses*. Op. Cit., p. 214-215.

²⁴⁸ *Id.* (1916). « Le voyage dans les yeux ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 150.

Il en est de même chez Henri de Régner, pour qui le paysage de l'âme correspond avec une forêt transpercée par le vent de l'amour où il y a des fontaines d'or : « Le vent mystérieux de l'amour qui vers l'ombre / Emporta, dans son vol éployé vers le soir, / La voix des sources d'or qui dans mon âme sombre / Avaient chanté longtemps au milieu du bois noir »²⁴⁹. Âme aquatique, paysage tellurique et duperie amoureuse coïncident dans une géographie intime aux multiples degrés, de sorte que fontaines, mers, lacs, forêts, villes aux canaux labyrinthiques tracent une sorte d'architecture de l'imagination. Un autre exemple est *Le Voyage d'Urien* (1893) d'André Gide, un roman-fleuve qui s'offre aux jeux de la quête amoureuse. La course errante du héros se prolonge vers une île imaginaire, une ville mythique où il rencontre une reine. Le voyage du marin continue ensuite vers la mer Glaciale et termine avec la dérive sur la mer de Sargasses. Les éléments du paysage sont bien empruntés à la nature mais ils s'élèvent au gré symbolique tout en perdant les coordonnées géographiques réelles ; de fait, la mer congelée n'a pas une localisation précise. La dérive (intellectuelle) s'accomplit de forme dramatique dans un espace immobilisateur qui nous fait songer à l'épilogue de *Frankenstein* (1818)²⁵⁰. La nouvelle *Paludes* est un contrepoint à la mer et au voyage qui aboutit au néant. Du *Voyage d'Urien* à *Paludes*, la représentation littéraire de l'eau achoppe sur l'image des « courants de conscience » (Shama, 1995) de l'écrivain aussi bien que sur les qualités antithétiques de l'élément liquide :

Depuis *Le Bateau* ivre descendant les « fleuves impassibles », le symbolisme se déploie dans ce qu'il faut bien appeler, après Bachelard, un imaginaire des eaux mortes. Rivières lentes, marais, la mer de Sargasses, villes d'eaux comme Venise ou Bruges, mais aussi aquariums, fontaines, sources, autant d'images où se mire le moi des poètes et des peintres. La dimension régressive de ces symboles est évidente : ils permettent un retour à l'immobilité matricielle, à l'élément premier de la vie. L'eau fascine ainsi parce qu'elle est également une menace, au temps des « débâcles » (c'est le titre d'un recueil de Verhaeren, 1888) ou lors des naufrages (que Mallarmé travaille jusqu'à l'obsession). (Aron et Bertrand, 2011: 16).

²⁴⁹ REGNIER, Henri de (1897). « Les fontaines ». *Les Jeux rustiques et divins*. Paris : Mercure de France, p. 278.

²⁵⁰ SHELLEY, Mary (1821). *Frankenstein, ou Le Prométhée moderne*. Paris : Corrêard. Traduit de l'anglais par Jules Saladin. Dans l'épilogue la barque reste immobile entre les glaces d'une mer paralysante.

Et l'on songe aux images poétiques de l'eau dans *Le Calvaire* (1886) d'Octave Mirbeau. Dans le respect de la tradition symboliste, Jean Mintié est un antihéros marqué par une enfance difficile²⁵¹ qui déménage de la campagne à Paris pour entamer la carrière littéraire ; mais une liaison destructrice avec son amante l'empêche d'écrire et le jette dans une souffrance permanente. Les différentes déclinaisons de l'eau dans le roman révèlent la souffrance de l'âme errante, le drame de la duperie amoureuse, la puissance du mystère féminin, la perte de l'inspiration, le tourment qui comporte la création artistique, mais avant tout la tragédie des larmes versées²⁵², la « pluie glacée » et les eaux pures troublées par la guerre contre les Prussiens²⁵³, la boue des champs de bataille « noyés d'ombre », l'appel au suicide, l'aspiration au néant. L'ouvrage semble reposer sur la dualité entre l'engourdissement dans l'eau boueuse et néfaste²⁵⁴, et la dilution dans l'eau lustrale et salvatrice²⁵⁵. Le désespoir de Mintié se dit dans le rapport singulier à la fluidité et il tient également à l'impossibilité de trouver la mort dans la noyade, puisque les vagues de la mer le rejettent.

La fascination et la répulsion pour les surfaces aquatiques semblent reconduire toujours à l'image de l'homme replié dans ses rêves, ses souvenirs et ses tourments (existentiels et amoureux). Ainsi, le sujet se perd dans le Pays de rêve pour se soulager :

Est-il une eau lustrale, est-il un bain magique

²⁵¹ *Ibid.*, « Mon enfance s'était passée dans la nuit, mon adolescence se passa dans le vague [...] Je vécus en quelque sorte dans le brouillard. Mille pensées s'agitaient en moi, mais si confuses que je ne pouvais en saisir la forme; aucune ne se détachait nettement de ce fonds de brume opaque. [...] il m'eût été impossible de dire dans quel monde de réalité ou de rêve ils m'emportaient », pp. 36-37.

²⁵² MIRBEAU, Octave (1887). *Le Calvaire*. Paris : P. Ollendorff. La mère du protagoniste était toujours en proie à la mélancolie, à la maladie, à l'angoisse du suicide (« Pourquoi ces larmes qui, tout à coup, lui secouaient la gorge à l'étouffer et, pendant des heures, tombaient de ses yeux en pluie brûlante? », p. 10), au cruel souvenir de sa mère morte auquel elle rattachait tous ses malheurs, (« Chaque objet était, à ses yeux, un instrument de la mort fatale, chaque chose lui renvoyait son image décomposée et sanglante, les branches des arbres se dressaient, pour elle, comme autant de sinistres gibets, et, dans l'eau verdie des étangs, parmi les roseaux et les nénuphars, dans la rivière aux longs herbages, elle distinguait sa forme flottante », p.12).

²⁵³ *Ibid.*, « à qui il suffisait de regarder l'eau tranquille des fleuves pour la changer en sang [...] ? », p. 75.

²⁵⁴ *Ibid.*, « L'amour a passé sur vous, et il y a laissé d'autant plus de boue que votre nature était plus généreuse et plus délicate. Eh bien! il faut vous laver de cette boue. et je sais où est l'eau qui l'efface. Vous allez partir d'ici. Quitter Paris », p. 236.

²⁵⁵ *Ibid.*, « Va! Va !.. baigne-la, ta Juliette, baigne-la, toute, dans l'eau lustrale de ton amour », p. 162.

Pour laver les remords de mon cœur ulcéré ?
 Est-il une eau lustrale, est-il un bain magique
 Pour rafraîchir ce cœur amer et nostalgique,
 Qui pleure les pays où jamais je n'irai ?
 [...]
 Là, des adolescents dans la fraîcheur des ondes
 Baignent en souriant leur sereine beauté.
 Là, des adolescents dans la fraîcheur des ondes
 Caressent du regard leurs chairs roses et blondes
 Et leur visage ami dans les eaux reflété
 [...]
 Ah ! rêver avec eux l'infini de leur rêve²⁵⁶.

En réponse aux questions posées au début de ce chapitre, il nous semble qu'il existe un ensemble d'analogies thématiques et formelles dans la quasi-totalité des fictions de l'époque. Qu'il emprunte les espaces urbains ou naturels, les surfaces de la mer, du lac ou des canaux, l'emploi des eaux dormantes dépasse toute conception imitative de la nature et celle du motif esthétisant pour transmuier le paysage de l'âme, paysage que les symbolistes belges travaillent tout particulièrement.

Les romantiques cherchent dans la contemplation de la nature la stupeur, l'émotion. Mais là c'est question d'une nature aux traits réalistes qui pousse les êtres vers la quête du sublime. Ce réalisme se fonde sur une mystique de l'unité où la nature a sa propre identité et suscite des émotions que les romantiques traduisent. Par contre, décadents et symbolistes cherchent à synthétiser et multiplier l'hétérogénéité du monde (sensible et intelligible), grâce aussi aux paysages telluriques. Ils s'évadent en des rêves qui leur confèrent un sentiment d'unité cosmogonique à son tour figé dans le tissu poétique, tout en affirmant la primauté du monde idéal représenté dans l'œuvre d'art. Les images empruntées à l'eau que nous venons d'énumérer dans ce chapitre prouvent son emploi diffusé et varié parmi les artistes de fin-de-siècle qui vise, en dernière instance, à détourner de la réalité immédiate au profit de l'expression analogique éminemment subjective. Pour reprendre un postulat de Verhaeren, « le Symbolisme restaure la subjectivité »²⁵⁷. Le paysage de l'âme est la porte d'accès au monde de l'inconscient et une façon d'entrer dans un univers revenu à l'harmonie et au chaos

²⁵⁶ GILKIN, Iwan (1892). « Pays de rêve ». *Ténèbres*. Lithographie d'Odilon Redon. Bruxelles : Deman, pp. 17-20.

²⁵⁷ VERHAEREN, Émile (1928). *Impressions*. Paris : Mercure de France, p. 116.

de l'unité primordiale. À cette époque, *locus horribilis* et *locus amoenus* sont désormais substitués par le *locus almus*²⁵⁸:

Nous connaissons si mal notre pauvre âme immense !
 Elle est la mer, un infini, un élément,
 Qui ne cesse jamais et toujours recommence ;
 Mais nous n'en savons bien que le commencement.
 Notre âme ? Elle est aussi la grande Ville Bleue
 Dont nous avons peur comme des enfants perdus
 Qui, muets, sans oser dépasser la banlieue,
 En regardant les toits et les clochers pointus.
 Effroi d'entrer dans cette ville, de descendre
 Dans cette mer ; enfin de tout savoir : [...]
 On ne sait que le bord de l'âme, quelques rêves,
 Un peu de flots venus au-devant de nos mains ;
 Tandis qu'à l'infini se prolongent les grèves...
 Des plongeurs ont cherché les trésors sous-marins. [...]
 Vaste univers qu'elle contient et qu'elle ignore :
 Tous ces élans, tous ces songes, tous ces essors ;
 Tant de péchés nouveaux, une faune, une flore ;
 Et des vaisseaux, au fond de l'eau, pleins de trésors ! [...]
 L'âme s'effraie ! Ah ! son trop peu de clairvoyance
 Devant cet infini dans elle refluant ;
 Et son Entendement dans cette Inconscience
 Heurte la mer et meurt comme un pauvre affluent²⁵⁹!

Dès la fin du XIX^e siècle, les écrivains abandonnent le grand élan métaphysique vers l'absolu pour rejoindre les coins les plus profonds de l'inconscience. Plutôt que découvrir les analogies mystérieuses qui règnent sur le Cosme, ils éviscèrent leur espace intérieur, en anticipant les mythologies personnelles développées plus tard par l'Avant-garde. Plonger dans les profondeurs de l'âme signifie confrontation avec le côté angoissant de la nature humaine, cette *mare tenebrarum* que cite Baudelaire, à laquelle Maeterlinck se rattache dans les termes suivants :

Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et ce que nous parvenons à émettre en allume parfois

²⁵⁸ Sur le concepts et leur évolution, voir COTS VICENTE, Montserrat (1996). « La montaña : del locus horridus al locus almus ». VILLANUEVA, Darío et Cabo Aseguinolaza, Fernando (éds.). *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. 1, Universidad de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela, pp. 239-248.

²⁵⁹ RODENBACH, Georges (1916) « L'âme sous-marine. VI ». *Les Vies encloses*. Op. Cit., pp. 222-225.

quelque reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres. [...] Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans une existence, tout ce qui n'a pas d'expression dans la mort ou dans la vie, tout ce qui cherche une voix dans un cœur. Je voudrais me pencher sur l'instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexplicables, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil, où malgré la trop puissante influence des souvenirs diurnes, il nous est donné d'entrevoir, par moments, une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif ; sur toutes les puissances inconnues de notre âme ; sur tous les moments où l'homme échappe à sa propre garde ; sur les secrets de l'enfance, si étrangement spiritualiste avec sa croyance au surnaturel, et si inquiétante avec ses rêves de terreur spontanée, comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante²⁶⁰.

Dans le texte qui précède, Maeterlinck répond à une enquête d'Edmond Picard interrogeant différents artistes sur leur travail. La démarche que les écrivains suivent consiste dans l'éviscération de l'esprit, à la fois un prisme de sombre et de clair:

Oui ! c'est vrai que notre âme est pleine de reflets :
 Arbres, visages, ciels, maquillant sa surface,
 Et les astres qui sont comme des deux follets,
 Et tout ce que la vie à sa surface enchâsse.
 [...]
 Mais qu'est-ce de mirer la simple vie humaine
 Quand, dans ses profondeurs, s'ouvre un divin domaine :
 Toute le royaume glauque de l'inconscience.
 [...]
 Vaste abîme du fond de l'âme, insoupçonné :
 Un rêve qu'on croyait mort et qui continue,
 Des désirs s'ébauchant dans une argile nue,
 Un orgueil qui, dans l'ombre, est un roi détrôné.
 [...]
 Sombre trésor intérieur de mes pensées;
 Royaume souterrain auquel enfin j'accède;
 Et cette mer du fond de l'âme, immense et tiède,
 Où sont des cris et des tendresses renoncées.

Ah ! ce que l'âme sait d'elle-même est si peu
 Devant l'immensité de sa vie inconnue,
 Sans même le soupçon d'être un abîme bleu

²⁶⁰ MAETERLINCK, Maurice [1890] (1999). « Confession de poète ». *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles : Editions Complexe, p. 456.

Au fond duquel sa Destinée est seule et nue²⁶¹!

Source d'émerveillement et de souffrance, cette descente ressemble à une sorte de masochisme auquel l'instinct cherche remède. Le poète, maître de son âme, lutte et essaie quand même de la défendre sans recourir à l'aide Dieu. Ainsi, il ne lui reste plus qu'à défier la nature, quelle que funeste qu'elle soit :

C'est le spectacle des forces destructrices au sein même de la nature qui révèle au poète l'essence de la douleur et l'usage qu'il faut en faire. [...] le spectacle de la douloureuse confrontation entre le roc et la vague qui se déchire contre elle est valorisé par l'image de l'éclatement lumineux provoqué par le choc des forces adverses. (Berg, 1985: 175).

Les forces funestes reflètent bien l'idée schopenhauerienne selon laquelle la douleur est consubstantielle à la vie. D'ailleurs, l'élément liquide se convertit dans le champ de bataille où luttent des pôles antagonistes, de sorte qu'il se transforme dans le miroir du cœur humain : « Le miroir nous apparaît donc, dans un second temps, comme la clef des correspondances entre le monde extérieur et l'âme humaine, ou, comme les symbolistes aimaient à dire, entre le macrocosme et le microcosme » (Michaud, 1959: 210). Par conséquent, même le roc luttant avec la mer devient le double du cœur et l'endroit idéal pour bâtir la demeure de l'âme souffrante:

Sur ce roc carié que fait souffrir la mer,
 Quels pas voudront monter encor, dites, quels pas ?
 [...]
 C'est là que j'ai bâti mon âme.
 - Dites, serai-je seul avec mon âme ?
 Mon âme hélas ! maison d'ébène,
 Où s'est fendu, sans bruit, un soir,
 Le grand miroir de mon espoir²⁶².

Dans ce paysage ténébreux situé au bout du monde, c'est le cri de désespoir, l'agonie d'un être qui n'a pas trouvé de consolation qui résonnent. Le bonheur n'étant possible, le poète désire s'enfuir dans un autre univers : la mort. Étonnamment, le rapport charnel qu'il instaure avec l'objet esthétique le fait survivre dans l'œuvre artistique, de sorte que son âme trouve soulagement dans le culte de

²⁶¹ RODENBACH, Georges (1916). « L'âme sous-marine. I ». *Les Vies encloses*. Op. Cit., pp. 213-214.

²⁶² VERHAEREN, Émile (1891). « Le Roc ». *Les flambeaux noirs*. Bruxelles : E. Deman, pp. 43-44.

l'Art et l'expérience du repliement. Les effets de terreur et l'approche de la mort sont repris par Maeterlinck surtout dans son premier théâtre, cependant ils sont moins le véhicule d'un message dramatique que d'expédients destinés à faire sortir le spectateur de son renfermement afin qu'il prenne conscience de l'énigme de son âme au sein d'une nature toujours énigmatique, une affirmation par ailleurs corroborée par les mots de Maeterlinck lui-même: « cette conscience, [...] ne s'augmente qu'en augmentant l'inexplicable autour de nous. Nous cherchons à connaître pour apprendre à ne pas connaître »²⁶³.

De ce point de vue, la réinterprétation subjective du paysage naturel (constamment changeant comme l'eau) ne serait que l'interprétation d'une âme inlassablement expansive. La relation physique avec les éléments naturels est à la fois le point de départ et le contrepoint de l'élan intérieur orienté vers le rêve. À ce propos, il est intéressant de mentionner *La chanson d'Eve* (1903) de Charles Van Lerberghe, le célèbre poème consacré à Eve au paradis terrestre. Plutôt que le véhicule d'un message théologique, le texte est l'objectivation de la nature et la célébration de la liberté humaine. La quête d'Eve consiste dans la découverte de sa propre destinée terrestre et dans la prise de conscience d'exister selon le mode du rêve (« Et le monde à ses pieds d'étend comme un beau rêve »), ce qui lui permet d'ailleurs d'entrer en communication directe avec le Cosme. Son identité est indissociable de l'universelle lumière, du soleil (« Je brille rose et d'or ») et de la clarté, c'est pourquoi elle peut atteindre la véritable nature des choses tout en se débarrassant des fausses illusions. Elle apprend à scruter l'invisible grâce à la leçon que lui donnent les Sirènes :

Regarde: Rien n'échappe à la vue attentive
D'une âme radieuse. A peine il est tombé,
Sur l amer et sur notre éternelle présence,
Un voile de légère invisibilité...

Ce voile est traversé par un regard qui a foi dans l'existence d'un autre monde authentique au-delà des apparences. Selon Victor Nachtergaele « La chanson se présente comme une école du regard » :

²⁶³ MAETERLINCK, Maurice (1896). « Introduction » de la traduction de Novalis, reprise dans *Le Trésor des humbles*. Paris : Mercure de France, p. 159.

Munie successivement d'un regard de rêve, d'un regard amoureux, d'un regard véridique et d'un regard intériorisé, Eve passe de l'Eden idyllique au monde dionysiaque de l'Amour et du monde authentique de la Vérité au monde ultime des limbes. Chacun de ces mondes se trouve sous un signe précis: contemplation, extase, métamorphose [...] A chaque étape, Eve doit se défaire des illusions précédentes²⁶⁴.

Malgré le titre inspiré de la *Genèse*, il n'est pas question de reprendre le thème du Paradis perdu mais plutôt d'en venir à bout et de sublimer un état du trouble et une expérience existentielle aux contours panthéistes. D'après Van Lerberghe lui-même:

Cette jeune fille est [...] d'une façon plus ou moins consciente l'objectivation ou la forme artistique et définie de cette chose vague et essentiellement indéfinissable qu'est l'âme du poète, spécialement mon âme à moi²⁶⁵.

En effet, si Eve « se sent vivre à l'unisson de l'univers » il faut l'entendre au sens terrestre et artistique (et non pas théologique). En outre, quand Eve (qui est d'ailleurs la porte parole de Van Lerberghe) parle dans le texte de l'« âme qui pense », elle (il) fait référence à la tradition séculaire de la *res cogitans* cartésienne²⁶⁶. Le mot âme n'a rien de théologique ni d'affectif, il correspond au latin *animus* ou mens qui équivaut à *entendement* et sensibilité de la pensée.

Nous allons approfondir l'analyse des auteurs et les thématiques mentionnées ci-dessous dans la deuxième partie du présent travail. Pour l'instant, nous nous limitons à conclure que la progressive évolution des paysages aquatiques vers la construction littéraire des paysages de l'âme se réalise, nous venons de le voir, dans le contexte d'une réinterprétation de la spiritualité et la réécriture non mimétique de la nature, ainsi que la conception onirique et oximorique du symbole linguistique. Les apports de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Huysmans, Régnier, Gide, Mirbeau, Mallarmé s'amplifient chez Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Gilkin qui donnent une impulsion extraordinaire à la

²⁶⁴ NACHTERGAELE, Victor (1988). « La structure imaginaire de La Chanson d'Eve de Van Lerberghe ». SIEPMANN, Helmut et TROUSSON, Raymond (1988). *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*. Köln : Dme Verlag, pp. 9-26, 24.

²⁶⁵ Lettre du 4 août 1904 de Charles Van Lerberghe à E. Lecomte, reproduite chez WARMOES, J (1959). « Une lettre à E. Lecomte ». AFMM, n°5, 1959, p. 30.

²⁶⁶ Le concept fut transmis aux symbolistes par l'intermédiaire du romantisme allemand, tout particulièrement par Novalis.

genèse des paysages de l'âme que nous allons repérer dans quelques chapitres.

2. Thématologie et questionnement du statut générique

Avant d'entrer dans le cœur de notre étude, il nous semble important de faire le point sur la question générique des ouvrages cités dans le corpus. Cette section est justifiée d'après la comparaison et la référence à des textes faisant partie des genres et des disciplines artistiques hétérogènes.

Plus précisément, il s'agit pour nous de s'interroger sur ce que les représentations de l'eau nous disent à propos de la perméabilité des genres et des arts à la fin-de-siècle. En fait, il y a d'importantes connexions qui sont repérables au niveau des procédés esthétiques et des composantes littéraires et qui légitiment une comparaison transversale et multidisciplinaire. C'est pourquoi notre travail est loin d'être considéré comme un simple rassemblement thématique mené sur le plan d'une sensibilité ou d'un critère subjectif.

D'abord, il faut rappeler que la fin-de-siècle se caractérise notamment par la rupture du genre romanesque, comme conséquence de la libération du vers et de la contamination du poétique (Raimond, 1966 ; Jacquod, 2008) ; ensuite, il faut tenir compte des exégèses théoriques des philosophes, musiciens, peintres et écrivains vers l'aboutissement de « l'art total ».

Nous allons développer ces deux prémices ci-dessous.

Quoique le décadentisme et le symbolisme privilégient la poésie, la prose poétique contribue fortement à l'évolution du genre romanesque vers la contemporanéité²⁶⁷ ainsi qu'à une conception de l'art orientée vers la fusion des arts. La perméabilité des arts constitue notamment l'un des traits marquants du vaste courant de renouvellement esthétique qui traverse l'Europe fin-de-siècle. Rupture de formes classiques et mouvements fluides sont les moteurs de ce changement, comme dit Rémy de Gourmont: « L'un des éléments de l'Art est le Nouveau – élément si essentiel qu'il institue presque à lui seul l'Art tout entier, et si essentiel que, sans

²⁶⁷ Pour le lecteur désireux de comprendre la crise du genre et ce qu'à été le roman symboliste, nous renvoyons aux essais de RAIMOND, Michel (1966). *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti ; MICHELET JACQUOD, Valérie (2008). *Le roman symboliste : un art de l'«extrême conscience»*. Genève : Droz ; bien que la question du statut pour le roman symboliste reste ouverte, ce dernier essai contient une minutieuse bibliographie sur la mise au point actuelle.

lui, comme un vertébré sans vertèbres, l'Art s'écroule et se liquéfie dans une gélatine de méduse que le jusant délaissa sur le sable » (Gourmont, 1893: 220).

Cette vague d'art nouveau trouve à Bruxelles une scène particulièrement propice à laquelle contribuent peintres, compositeurs et écrivains de toute l'Europe²⁶⁸.

Pour nous en tenir d'abord à la narrative, les récits poétiques de Schowb, Dujardin, Tinan, Renard, Barrès, Gide, Poictevin, Retté, Demolder, Rodenbach ou Eekhoud, constituent des tentatives éblouissantes de bouleverser le roman. L'application des techniques et des théories poétiques s'accompagnent d'une reprise obsessionnelle des thèmes inspirés des courbes²⁶⁹, surfaces liquides, entrelacs de l'arabesque, éléments naturels croisés et juxtaposés, brumes et pluies, vitres, fenêtres qui suggèrent la vision kaléidoscopique du monde et la ferveur de l'âme. L'eau contribue à exposer le dynamisme et la complexité du monde en déjouant ses formes les plus apparentes. Les poètes et les écrivains recensés dans notre travail se trouvent emportés dans un même mouvement qui aboutit à des œuvres où le rythme musical et les effets picturaux acquièrent une présence sensible, « impressionniste ».

Le chapitre qui suit se propose d'expliquer comment et pourquoi l'analyse de certains thèmes aquatiques inscrits dans la poésie, repris par d'autres genres et développés extraordinairement par les auteurs belges, peut révéler bien plus qu'une singularité littéraire limitée à un territoire où à une époque. Nous nous intéressons aux paysages d'âme et aux interrogations que ces thèmes suscitent quant à l'interaction des formes, la structure en écho des textes et leur dimension transgénérique. Mythes, personnages légendaires et paysages aquatiques ont contribué à la revalorisation de la littérature dans la perspective de la contemporanéité et, par la

²⁶⁸ Cf. ROBERTS – JONES, Philippe (éd.) (1994). *Bruxelles fin de siècle*. Paris : Flammarion. L'ouvrage présente les principaux artistes belges qui ont contribué à l'éclat du mouvement, et compte avec la collaboration de Paul ARON, Françoise DIERCKENS, Michel DRAGUET, Serge JAUMAIN et Michel STOCKHEM.

²⁶⁹ La symbolique des fleurs est très complexe. En plus du lys, le thyrses est un symbole floral qui occurrent depuis le décadentisme et il est un des emblèmes du mythe de l'androgynisme. D'après Baudelaire « les fleurs, c'est la promenade autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes [...] Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, raideur de la volonté, sinuosité du verbe ». BAUDELAIRE, Charles [1862] (1917). « Le thyrses ». *Le spleen de Paris ou Les cinquante petits poèmes en prose*. Paris : Emile-Paul, p. 119.

participation aux valeurs de la littérature universelle, ils ont marqué l'ouverture vers les horizons internationaux.

2.3.1. Perméabilité des genres et fusion des arts

La collision entre le désir de surpasser une tradition narrative conventionnelle (où persiste la figuration) et la nouvelle conception de l'écriture (vers libéré, écho des unités poétiques et dépassement du cloisonnement des genres) place le sujet lyrique au cœur d'une quête qui franchit les dichotomies de l'univers (extérieur-intérieur) et les frontières artistiques, afin d'atteindre l'œuvre absolue. Dans la préface de *Le concert dans le musée* (1924) le belge Albert Giraud fait une déclaration tout à fait emblématique qui confirme cette tendance : « Mais la Muse à présent, pour élargir son art, / Demande aux autres arts des images vivantes : / Ses huit sœurs tour à tour deviennent ses servantes ; / File mêle à Rembrandt Michel-Ange et Mozart » (Giraud, 1924: 7).

Quels sont donc les procédés narratifs et stylistiques, les thématiques enchaînées qui témoignent de la nouvelle rhétorique des genres et de la contamination des arts ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord clarifier ce que les artistes entendent par « œuvre absolue ». Nous avons vu que l'entreprise idéaliste (transcendance mythique, sacralité du langage poétique, rythme intérieur, conception subjectiviste) commencée par Baudelaire et continuée par Rimbaud, Valéry, Mallarmé et les écrivains mentionnés, vise à secouer les conventions de la narration réaliste en même temps que les notions de fable et de figuration, à jamais. Pour reprendre une observation de Gorceix :

La littérature n'a pas à mimer le monde, elle n'en est pas en quelque sorte la duplication. Il y a seulement création, lorsque le fait de nature est appréhendé de l'intérieur, transposé en acte de pensée et de langage, et qu'il réapparaît transcendé dans le texte. (Gorceix, 1998: 62-63).

Les écrivains symbolistes s'éloignent donc de la littérature mimétique pour aboutir à une esthétique de l'essence²⁷⁰, d'où la prédilection initiale pour la poésie étant le genre pur par excellence capable, une fois le vers libéré, de saisir et évoquer l'absolu. Mais la recherche de ce dernier s'ouvre progressivement à la réflexion sur le

²⁷⁰ Michel Raimond fait servir l'expression de l'« esthétique de l'essentiel ». RAIMOND, Michel (1966). *La crise du roman*. Op. Cit., p. 71.

poème en prose et la dimension psychologique de la création romanesque, de sorte qu'il remet en question les fondements traditionnels du genre. La rupture de la narrativité (bouleversement syntaxiques, syncopes, déboîtements de la phrase), l'apparition du monologue intérieur, l'explosion des points de vue et du cadre spatio-temporel, la désintégration de l'intrigue et des personnages, les descriptions oniriques font subir au roman une importante métamorphose, à savoir une véritable « crise ». De nombreuses réflexions apparaissent dans les manifestes et les essais symbolistes et l'on commence à parler de « roman psychologique », « roman de l'être » ou « roman poétique ». Les récits *Bruges-la morte* (1892) de Georges Rodenbach, *Ludine* (1883) de Francis Poictevin, *Thulé des Brumes* (1891) d'Adolphe Retté rendent compte de la théorie de l'œuvre absolue qui aspire à représenter sur le plan poétique l'état du sujet. Dans les cas de Gide, Gourmont ou Schwob, Valérie Michelet Jacquod suggère qu'ils jouent un rôle central dans ce programme idéal de manière fragmentaire. Dit autrement, ils alternent dans leurs récits des séquences poétiques tout en préservant en partie l'héritage réaliste :

On retrouve l'obsession du *roman de l'être* chez Gide, Gourmont ou Schwob, mais il faut remarquer que, dans leurs récits, comme dans ceux de Dujardin, ce programme occupe une place [...] où le Moi attendrait à la connaissance de lui-même [...] par un fragment isolé du reste du récit [...] épisode en abyme [...] conte ou poème en prose, discours méta romanesque ou art poétique [...] ces brefs intermédiaires qui rompent le cours de la narration mettent en évidence le *noyau poétique* du roman, sorte de programme idéal de l'écriture. (Michelet Jacquod, 2008: 21).

Cette contradiction montrerait, au fond, le naufrage du poète face au roman de l'être, c'est-à-dire l'impossibilité d'aboutir à l'œuvre rêvée. La composition du roman se développe à partir de ce constat d'échec, l'écriture devient circulaire²⁷¹ et discute l'idéal utopique : « Le récit naîtrait alors de la réaction à la prise de conscience d'un roman de l'être impossible, en cherchant dans l'examen de cet échec des solutions pour le genre [...] et, à travers lui, (ouvrir) à la réflexion sur le rôle de l'art dans la connaissance du Moi » (*Ibid.*: 26). L'analyse expérimentale des pensées et les

²⁷¹ L'abandon de la structure linéaire et celle de la cause-conséquence déplace l'enjeu de l'écriture vers l'intérieur du texte. Un fois renfermé en soi-même, il est donc autonome et autoréférentiel. Voir à ce propos RIVIÈRE, Jacques (1913). « Le Roman d'aventure ». *Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet, Paris.

techniques appliquées à la connaissance des rêves comportent principalement deux conséquences, c'est à dire l'émergence de romans de l'« extrême conscience » et de l'observation scientifique du soi. Bien que cette dernière « innove en fixant désormais comme objectif la mise à nu non plus de la société, mais du cerveau individuel, ou de la conscience, siège de la formation des pensées » (*Ibid.*: 63), maints écrivains exposent leur scepticisme face aux possibilités de la méthode scientifique appliquée à l'étude de l'esprit. Les « antiromans » et les « romans sur le rien » de Gide (*Paludes*, 1895), Huysmans (*À Rebours*, 1884 ou *À Vau-l'eau*, 1882), Schwob (*Cœur double*, 1891) et Gourmont en sont un exemple. Cela va de pair avec la prolifération des parodies et de pastiches²⁷², les avatars exaspérés de l'esprit critique propre de la décadence qui se bat contre le positivisme endémique.

La reprise des mythes, des cosmogonies et le recours aux paysages aquatiques sont un expédient à travers lequel nous pouvons observer cette réaction aux prétendues vérités objectives de la narration réaliste et de la naturaliste. Le principe de liquidité et les propriétés conjointes de l'eau constituent un moyen optimal pour travailler les images dans une indistinction constante entre la forme et l'informe, la figuration et l'abstraction. Notre motif s'incarne dans des styles et des genres différents à commencer par les sonnets, en passant par de longs poèmes jusqu'à en arriver au récit, au roman et à la pièce théâtrale. La vertu des écrivains a donc été d'inventer des paysages de l'âme tout en continuant à les présenter comme des prolongements fragmentaires du réel. Le récit et le roman sont, avec la poésie, un espace lyrique où l'idéalisme et le subjectivisme peuvent se déployer. Si l'on songe à *Bruges-la-morte*, par exemple, l'on voit que ce roman parle à la fois de l'âme et de l'art poétique. Par la transposition des attributs de la femme morte à la ville aux canaux immobiles, le lecteur glisse progressivement dans l'âme du veuf inconsolable. À partir de ce moment, l'on peut percevoir le fonctionnement de l'imagination créatrice dans les reflets de l'eau dormante et l'atmosphère brumeuse. Pour reprendre un postulat de Dujardin : « le sujet crée l'objet, l'âme crée le monde ; et toute action est dans l'âme du

²⁷² La littérature de la décadence développe une esthétique fondée sur la parodie, le sentiment de la chute, de l'angoisse et la perte de repères. Voir à ce propos ARON, Paul (éd.) (2004). *Du Pastiche à la parodie et de quelques notions connexes*. Québec : Éditions Nota bene.

personnage, tout paysage, suivant l'état d'âme »²⁷³. En ce qui concerne la réflexion sur les genres, Mallarmé retient la gradation du romanesque au poétique, de sorte qu'il avoue à Rodenbach que l'histoire « par instants s'évapore [...] Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème »²⁷⁴.

À la fusion de genres s'accompagne la contamination des arts. Attirés par Schopenhauer et Wagner, les écrivains se questionnent sur la possibilité qu'a le roman de susciter –sur le modèle de la musique– l'extase qui fait ressentir au « moi » son unité.

Après avoir réveillé les masses à une conception musicale nouvelle, Wagner pousse à renier les conventions et les académies pour rénover l'art vers un art rythmé. Par ailleurs, il faut rappeler que le maître s'est soigneusement intéressé à la valeur du mythe et aux sources du théâtre classique dans la composition des opéras. Dans son écrit *L'opéra et le drame* (1851) il expose sa théorie du drame nouveau balisé sur le corpus des mythes grecs, les tragédies d'Eschyle en même temps que sur le mythe chrétien, les mythes scandinaves et germaniques. Le mythe étant inépuisable et universel, le poète doit selon Wagner revenir vers les versions primitives, extraire le prototype, l'actualiser et transmettre par la musique des mots la portée humaine des drames légendaires. Alfred Ernst remarque les jeux des mots que Wagner réalise en rassemblant dans un même mot différentes significations (ce qui d'ailleurs est très proche de la pratique des homonymiques) :

Le nom d'Erda, avec la synonymie qui l'accompagne (Wala, Urwala, Mutter, etc.) contient implicitement plusieurs de ces jeux de mots chers au musicien-poète. En même temps qu'il désigne la Déesse de la Terre, personnification de la Nature, il réunit en quelque sorte le nom d'Urda (l'originelle), attribué dans la mythologie scandinave à la principale des trois grandes Nornes, et le substantif Edda, qui signifie tout ensemble Science et Grand-mère. L'idée de cette création vient pareillement de ces sources, auxquelles il convient, je crois, d'ajouter la conception des Mères, mystérieuses puissances rêvées par Goethe, dans le second *Faust* (Ernst, 1886: 342).

²⁷³ DUJARDIN, Eduard (1888). « Lettre à Vittorio Pica », citée dans le dossier documentaire des *Lauriers sont coupés*. Op. Cit., p. 126.

²⁷⁴ Lettre du 28 juin 1892. MALLARMÉ, Stéphane (1981). *Correspondance*. Op. Cit.

D'ici surgissent les explorations de Moréas, la passion wagnérienne de Dujardin²⁷⁵, la théorie instrumentaliste de Ghil, le surnaturalisme mystique de Huysmans, les parodies sonores de Laforgue, parmi d'autres. Pour reprendre un vers du belge Le Roy, le poète est « l'homme à l'accordéon »²⁷⁶, un être à la recherche d'une mélodie qui se déroule au gré de son rêve. L'œuvre absolue serait ainsi une œuvre qui fait concurrence à l'art total.

La structuration musicale de l'écriture, la structure en écho et l'importance de la musique dans la poésie comme objet d'enquête, d'investigation esthétique et de synthèse artistique sont d'abord questionnées par Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et Valéry²⁷⁷. La musique est délivrée du contenu intelligible, c'est un art pur de l'évocation. « De la musique avant toute chose » écrivait Verlaine, tandis que dans une lettre envoyée à Mallarmé l'an 1891, Valéry avouait que « La poésie m'apparaît comme une explication du Monde délicate et belle, contenue dans une musique singulière et continue »²⁷⁸; pour Mallarmé il fallait « reprendre à la musique son bien » en même temps qu'attribuer au silence le pouvoir de liquéfier la parole. Pour Verhaeren le silence des mots est le retour vers leur propre passé, un déclenchement musical du mécanisme de la mémoire; ainsi, l'harmonie entre la parole et la musique entraîne l'euphorisation du souvenir : « Ecoutez: car la voici, très au loin, la chanson et brusque le tintement de cloche, dans la petite église du village marin, là-bas, sur cette rive de Flandre où quelques uns des miens se sont défaits de la vie »²⁷⁹. Chez Rodenbach le son et l'eau s'échangent, ainsi, de la cathédrale Saint-Sauveur de *Bruges* « parfois tombe une musique qui se moire et déferle... Cette musique était vaste, ruisselait des tuyaux sur les dalles ; et c'est elle eût-on dit qui noyait, effaçait les inscriptions poussiéreuses sur les pierres tumulaires ». Pour reprendre un postulat fort assertif de Gorceix, « En prêtant à la musique de l'orgue les attributs de l'eau. Rodenbach matérialise les sons, il en visualise les modulations.

²⁷⁵ C'est justement Dujardin qui fonde *La revue wagnérienne* (1885-1888) avec le but de diffuser l'œuvre musical et la philosophie du maître allemand. Cf. GUICHARD, Léon (1963). *La Musique et les Lettres en France au temps du Wagnérisme*. Paris : P.U.F.

²⁷⁶ LE ROY, Grégoire [1901] (1907). « Le poète ». *La Chanson du pauvre*. Paris : Mercure de France, p. 48.

²⁷⁷ Pour le lecteur désireux d'en savoir plus, Cf. ALBRECHT, Florent (2012). *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*. Paris : Honoré Champion.

²⁷⁸ VALÉRY, Paul [1891] (1952). *Lettres à quelques-uns*, Paris : Gallimard, p. 46.

²⁷⁹ VERHAEREN, Émile (1891). « La cabine ». Société Nouvelle.

L'eau devient la correspondance naturelle de la musique »²⁸⁰. Pour Rodenbach, la musique est aussi « Le rythme suggestif des rêves exilés », ainsi, écrit-il :

Mon poème sera comme un clavier fragile :
Des arpèges d'aveux, des gammes de baisers
Chanteront dans la nuit sous leur doigter agile
Et l'ombre écouterà ces airs vaporisés.

Seuls des doigts enrichis par des ongles d'agate,
Seules des mains de femme avec des bagues d'or
Sauront faire vibrer, en plainte délicate,
Ces touches d'un blanc mat comme un étang qui dort.

Qu'aucun homme ne vienne à ce piano frêle
Chercher à transposer son rêve intérieur,
Les cordes casseraient, car l'instrument est grêle
Et ne sait que frémir dans un accord mineur²⁸¹.

Ces vers transposent un rêve intérieur qui joue sur nos sens, sollicite notre imagination, fait appel aux champs visuel et auditif ; ces vers évoquent l'essence en toute musicalité, une musicalité fragile, une musicalité qui dort et qu'invite au silence. Nous nous souvenons à cet égard à la nymphe Écho de Valéry qui célèbre le mystère du phénomène acoustique silencieux (l'oxymore fait preuve de l'inexprimable) et qui détermine une composition en miroir:

Pire.
Pire ?...
 Quelqu'un rendit Pire... ô Moqueur !
Echo lointaine est prompte à rendre son oracle
De son rire enchanté, le roc brise mon cœur,
.....Et le silence, par miracle,
Cesse !...parle, renaît, sur la face des eaux...
Pire ?...
...Pire destin²⁸²!

²⁸⁰ GORCEIX, Paul (1985). « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste ». Op. Cit., p. 207.

²⁸¹ RODENBACH, Georges (1884). « Pour les femmes ». *Vers d'amour*. Bruxelles : *La Jeune Belgique*. p. 46.

²⁸² VALÉRY, Paul (1926). « Fragments du Narcisse », le long poème divisé en trois parties paraît dans l'édition définitive de *Charmes*. Id. (1957). *Œuvres*. Tome I. Paris : Gallimard, p. 124.

Tenant à diviniser la chose écrite par l'évocation des sons, Valéry s'applique à forger le langage du mythe, comme fait Maeterlinck avec ses sonorités mortes ou « le murmure des dieux »²⁸³. Mais nous nous rappelons aussi de l'invitation au silence sonore reprise par Rodenbach « au fil de ce liquide et lent concert »²⁸⁴ du béguinage, ou la supposition d'une harmonie insaisissable, comme le silence du plumage du cygne : « Les cygnes ont ouvert leur aile / En forme de harpes / Harpes de Lohengrin aux musiques d'argent »²⁸⁵, ce qui produit une continuité sémantique avec l'image liturgique de la *Sainte* mallarméenne qui balance « Sur le plumage instrumental, Musicienne du silence »²⁸⁶. Et comment oublier *La Chanson d'Eve* où les « Anges sonores aux ailes d'or » deviennent, dans une remarquable formule des « Sons de soleil » ainsi que les « Rayons de lune » sont cités parmi les chansons de luths et les sons de flûtes. Chez Van Lerberghe, la vie se transforme sans cesse : « Toi, Souffle, tu t'élances et deviens un Son, / Et toi, on, une flamme, et toi, Flamme, une aurore »²⁸⁷.

Ces postulats réévaluent la notion de poéticité (l'articulation entre rythme, la prosodie et la versification) en même temps que celle d'objet et d'émotion :

Chantons, chantons la joie ! Un souffle musical
Rit sur les ondes
Et mille feux légers dansent dans le cristal
Des eaux profondes
[...]
Chantons la joie ! Enfant, voici mon cœur en feu,
Voici mon âme.
Sois mon divin soleil, je serai le ciel bleu
Plein de ta flamme²⁸⁸.

Pour en revenir aux influences du wagnérisme, c'est dans le milieu artistique bruxellois que le génie trouve ses premiers

²⁸³ MAETERLINCK, Maurice (1910). *Le trésor des humbles*. Paris : Mercure de France, p. 43. Encore, dans *Pelléas et Mélisande* nous lisons « on entendrait dormir l'eau ».

²⁸⁴ RODENBACH, Georges. (1894). *Musée de béguines*. Paris : Charpentier, p. 170.

²⁸⁵ *Id.* (1898). « Les Cygnes. I ». *Le miroir du ciel natal*. Paris : E. Fasquelle, P. 139.

²⁸⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1865). « Sainte ». *Poésies*. Op. Cit., p. 73.

²⁸⁷ VAN LERBERGHE, Charles (1904). *La chanson d'Eve : Premières paroles ; La tentation ; La faute ; Crépuscule*. Paris : Société du Mercure de France.

²⁸⁸ GILKIN, Iwan (1899). « La Joie ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 26.

récepteurs²⁸⁹, ça n'étonne donc pas que les artistes belges soient les véritables expérimentateurs de cet art nouveau. La polyphonie interartistique comme moteur d'essai générique à double sens (appreciatif et péjoratif) est manifeste dans l'opérette *Le Candélabre* (1883) ou la parodie-Éclair *La Valkyrigole* (1887) de Théodore Hannon. Dans la présentation des personnages de *La Valkyrigole*, Hannon indique les noms d'une série d'êtres animés suivis de « Valkyrient et Valkypleurent [...] Physiciens, artificiers, chimistes, artilleurs, pyrotechniciens, personnages muets –et sourds- mais indispensables à la mise en pratique de la théorie Wagnervante »²⁹⁰.

D'ailleurs, si la musicalité se transpose dans les textes, la recherche poétique produit à son tour des répercussions sur les compositions. Debussy travaille par exemple avec Mallarmé pour composer le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894), mais les œuvres symphoniques qui montrent la synthèse de techniques et d'images convergentes sont plusieurs. Dans *Reflets dans l'eau* (1905) Debussy fait servir des incessantes transformations de la substance sonore, l'évocation musicale de l'élément aquatique est reproduite ici par une espèce de représentation analogique des reflets changeants de la superficie d'eau. Ces reflets sont motivés par l'approximation des nuages qui se reflètent sur la surface et les vagues qui l'animent²⁹¹. Les expérimentations rhétoriques qui partent de la musique comme opérateur de méta-discursivité vont de pair avec le travail sur la peinture, comme le souligne, Théodore de Wyzewa l'an 1886 dans *La revue wagnérienne* :

Le Wagnérisme véritable n'est pas seulement à admirer les œuvres musicales de Richard Wagner ; que ces œuvres nous doivent émouvoir surtout comme les exemples d'une théorie artistique ; et que cette théorie sans cesse éclairée par le Maître, en ses livres appelle la fusion de toutes les formes de l'art, [...] dans les œuvres des littératures, des poètes, des peintres (Wyzewa: 100).

La peinture est donc un autre dispositif qui réorganise l'« horizon vertical » de l'attente poétique. Le goût pour les

²⁸⁹ Cf. EVENEPOEL, Edmond (1891). *Le Wagnérisme hors d'Allemagne. Bruxelles et la Belgique*. Bruxelles : Maison Schott Frères éditeurs.

²⁹⁰ HANNON, Théodore (1887). *La Valkyrigole* (parodie-Éclair). Bruxelles : Aux Iles amazones, p. 7.

²⁹¹ Cf. CHOI-DIEL, In-Ryeong (2001). *Évocation et cognition, Reflets dans l'eau*. Paris: P.U.V., p. 18.

tableaux en réfraction, pour les images d'images, la fusion des limites appellent une parenté avec la peinture impressionniste²⁹². L'eau est une matière plastique qui dissout tout. De ce point de vue, le miroir aquatique reflète et relie en même temps ; mais surtout il permet d'instaurer un rapport véritablement participatif entre le regard et son objet. Dans un vers emblématique de Verlaine, nous retraçons un exemple de la rhétorique visuelle fondée sur l'injonction à interroger la nature du paysage et du vertige que subit l'être voué à l'eau : « L'étang reflète / Profond miroir / La silhouette / Du sale noir »²⁹³. De nombreuses peintures d'Odilon Redon témoignent ces propriétés de réfraction et liquéfaction. Les vertus morphiques et maternelles de l'élément liquide se perpétuent dans les peintures préraphaélites. Nous songeons également à l'anecdote de la cueillette des fleurs, à la noyade, au fleuve funéraire. Leur reprise dans certains poèmes, comme par exemple l'*Ophélie* de Rimbaud, renvoient directement à un effet de tableau : l'influence des préraphaélites est ici tellement forte que l'on pourrait y voir une transposition de Millais ou de Waterhouse.

La redéfinition du poétique en plus d'engendrer le glissement du lyrisme dans le domaine de la prose, provoque un éblouissement irréversible des frontières génériques et artistiques. Ainsi, lyrisme poétique et histoires mythologiques hantent les récits, les romans, les contes, les œuvres de théâtre et plusieurs d'entre eux maintiennent un dialogue constant avec la musique et la peinture.

En ce qui concerne la Belgique, les influences des *Primitifs* flamands sont aussi très évidentes dans le tissu littéraire au sens large. Dans un article consacré à la place de la peinture dans le roman *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach, Gorceix remarque à juste titre que « La peinture des Primitifs flamands a fait entrer le paysage dans le tableau en prêtant à chacun de ses éléments une portée symbolique. D'où le caractère sacré, transcendant des paysages de Van Eyck et de Memling ! »²⁹⁴ où l'expérience onirique

²⁹² Sur le lien particulier entre Debussy et Monet, voir l'étude posthume de JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1989). *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris : Plon. Jankélevitch compare la musique impressionniste de Debussy, composée de reflets et de transparences, avec les *Nymphéas* de Monet, p. 168.

²⁹³ VERLAINE, Paul [1870] (1902). « La bonne chanson. VI ». *Œuvres complètes*. Paris : L. Vanier, p. 127.

²⁹⁴ GORCEIX, Paul (1992). « *Le Carillonneur* (1887) de Georges Rodenbach de la peinture à l'écriture ». TROUSSON, Raymond et SOMVILLE, Léon (éds.). *Lettres de Belgique. En Hommage à Robert Frickx*. Köln : Janus, p. 80. « La conception de la peinture que Rodenbach met dans la bouche du peintre (personnage du roman), vaut pour

s'ouvre à la richesse de l'imagination créatrice. Encore, la pièce de théâtre *La Mort aux berceaux* (1899)²⁹⁵ d'Eugène Demolder rappelle la nativité tragique inspiré de *Le Dénombrement de Bethléem* (1556) de Pieter Breughel ; ou encore, le roman *La Route d'Émeraude* (1899) relate la vie de Rembrandt et de ses collègues hollandais du XVII^e siècle. Transporté par l'« appel mystérieux » des tableaux de Lucas de Leyde, Demolder décrit dans le roman le processus de création picturale en termes de mystique vitaliste, une « extase frissonnante [...] ivresse [...] vie inconnue, jaillie des forces secrètes de la nature » (Ramaekers, 1920: 22). Cette écriture, imprégnée de réalisme et de mysticisme, remet à une sorte de panthéisme mystique que les précurseurs du symbolisme semblent partager. Le critique Jules Destrée qualifie la nouvelle *Le Quadrille du Lancier*²⁹⁶ de Georges Eekhoud de « formidable » puisque :

(elle) fait exactement penser à un primitif : il y a à Louvain un Thierry Bouts, il y a en Italie des Saint-Sébastien qui sont d'une façon stupéfiante et absolue, en « angélique » ce que tu as fait en « moderne », c'est-à-dire en « infernal ». De même Rops est le revers de l'Angelico. A nouveau et de façon saisissante, ta nouvelle procure cette analogie des contraires. Mais après cela ! Que voudra-t-il ton esprit ? Je te prédis une crise de sanctification et de mysticisme²⁹⁷.

Les allusions aux primitifs trouvent à leur tour des équivalences dans l'art du Nord, comme le confirme, par exemple, le conte *Ville* de Rodenbach recueilli dans *Le Rouet de Brumes* (1901). Il s'agit d'un couple qui quitte Paris pour commencer une nouvelle vie dans une ville morte « tout là-bas, au Nord, dans des brumes »²⁹⁸. Le protagoniste est un peintre qui décide de se réfugier dans ce lieu mortuaire et suspendu dans le temps pour s'inspirer, de sorte qu'il s'abandonne à d'intéressantes réflexions sur l'art :

l'écriture. Rodenbach aurait voulu en quelque sorte *mettre en abyme* dans le roman sa conception de l'écriture, sur la base du rapport analogique entre les arts, peinture, architecture et littérature confondus », p. 81.

²⁹⁵ *La Mort aux berceaux* annonce à son tour le théâtre avant-gardiste de Michel Ghelderode, tout particulièrement les pièces *Les Aveugles* (1933), *La Pie sous le gibet* (1937) se référant à Breughel, et *Masques ostendais* (1934) faisant allusion à James Ensor.

²⁹⁶ C'est la dernière nouvelle de *Le Cycle Patibulaire* (1892).

²⁹⁷ Cité dans BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance d'Occident, p. 48

²⁹⁸ RODENBACH, Georges [1901] (1914). *Le Rouet de Brumes*. Paris : Flammarion, p. 70.

Mais à quoi bon faire œuvre de vie, créer, dans ce silence où tout se décompose? Il avait admiré avec une émotion extasiée les tableaux des Primitifs conservés là : tryptique d'Annonciation et de Crucifiement [...] chefs-d'œuvre définitifs des vieux peintres dont les doigts touchèrent à Dieu, comme des prêtres! Ils avaient peint comme on prie. Qu'essayer après eux? L'inutilité de l'effort apparaissait. [...]

Il faisait des projets, choisissait un site favorable [...] s'enthousiasma d'abord pour ces arrangements d'eaux, d'arbres et de tours, sous un ciel d'argent, unique. Rendre cette lumière! Être le peintre de cette ville morte comme Turner le fur de Venise. Voilà un idéal d'impressionisme et bien moderne! Il pensait ainsi à l'origine. Par quel sortilège, en séjournant davantage, se mit-il -après avoir admiré, adoré, ces Primitifs de la race- à en subir peu à peu l'influence? Les tons s'obscurcirent sur sa palette, comme si l'ombre de ces morts s'y allongeait. Les gestes de son dessin se figèrent. Il commença à peindre aussi des vierges, des peseurs d'or, des donateurs. Il imita les vieux maîtres. Peu après, il en arriva à ne plus faire que les copier. Il semblait que tout autre idéal d'art que le leur fût sacrilège ici. Dérision que de vouloir être soi, au milieu d'eux! C'était la pauvreté d'un ciege qui brûle au soleil... Le peintre fut vaincu. Les morts, ici encore, triomphaient. La mort avait raison de la vie... La ville morte fana l'art nouveau, comme elle avait fané l'amour nouveau²⁹⁹.

Quant à la collaboration entre peintres et écrivains belges, ces derniers participent régulièrement avec Ferdinand Khnopff, Félicien Rops, James Ensor, même en ce qui concerne la production de textes critiques. D'autres, comme Théodore Hannon, sont eux mêmes des artistes plastiques et illustrateurs³⁰⁰. La biographie et les études que Demolder consacre à son peintre favori, James Ensor, ainsi que l'illustre compilation d'articles sur lui sont une preuve de cette effervescence critique. Parmi d'autres contributeurs, rappelons les noms de Max Elskamp, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Georges Lemmen, Camille Mauclair, Constantin Meunier, Edmond Picard et Emile Verhaeren. De son côté, il est intéressant d'observer comment les croquis d'Ensor modèlent souvent le passage d'une dimension réelle à une fantastique ; ses peintures à l'huile rappellent les figures monstrueuses de Bosch, de Rembrandt ou celles qui vivent dans les contes de Poe. Ses travaux oniriques expriment l'inexprimable des formes, parlent un langage individuel plein de fantaisies bizarres. Dans la recherche obsessionnelle des effets naturels de la lumière, Ensor « imagine

²⁹⁹ *Ibid.*, pp. 73-77.

³⁰⁰ Hannon participa en 1875 à la fondation d'un groupe également anticonformiste, La Chrysalide, avec Louis Artan, Alfred Verwée, Constantin Meunier, Félicien Rops, Périclès Pantazis et quelques autres peintres.

une nature sublimée, des sites de rêve et de féerie, et, comme le grand Turner dans sa dernière période, donne libre cours à ses instincts de visionnaire » (Lemmen, 1899: 19). Camille Mauclair remarque à propos de la série des eaux fortes :

Un dessin souple et vrai y souligne toutes choses, y construit les cabanes, les ossatures d'arbres, les panaches de feuilles, et, sans être une servile copie, par le mirage savant d'une foule de petits traits nerveux reconstruit l'illusion de la nature. À cet égard, la grande eau-forte de l'Orage, où la pluie cingle les futaies éclaircies, est un chef-d'œuvre de facture et de sentiment, et encore le *Pont à la lisière d'un bois*, et la *Vue générale de Mariakerke* portées en poche et travaillées sur place : elles n'ont pas l'aspect combiné de l'atelier, elles gardent l'imprévu, le velouté, la fleur de l'esquisse en plein air. [...] Lui seul, magicien subtil et suprêmement aristocratique, a su définir ainsi le tremblement doux d'un reflet de mâture dans l'eau brumeuse, le frisson des gréements dans le vent, la silhouette d'un quai dans le treillis des cordages et des vergues bercés au long du môle, l'atmosphère fluide d'un port septentrional. La grande eau-forte *Bassin à Ostende*, qui est peut-être, à mon sens, la plus parfaite de M. Ensor, s'apparie, sans y ressembler, aux plus exquises notations du savant harmoniste des *Nocturnes*. (Mauclair, 1899: 6-7).

Et quoi dire des formidables critiques d'art de Verhaeren, telles que *Quelques Notes sur l'Œuvre de Fernand Khnopff* (1887)³⁰¹ ou de ses articles parus dans *L'Art Moderne* ? Passionné d'art³⁰² et critique visionnaire, Verhaeren fournit de notables contributions à des revues nationales et étrangères en s'imposant très vite comme le porte parole du réveil artistique de la fin du siècle.

Somme toute, les exemples étant innombrables, nous nous bornons à souligner ici que le wagnérisme a profondément marqué l'évolution du symbolisme. Quant à notre motif, de la littérature au théâtre, en passant par la musique et la peinture, tout se dissout dans des paysages liquides qui rythment des âmes bouleversées, mais qui témoignent de la position dominante de l'homme sur son environnement. Les artistes ne subissent plus la force de la nature : une fois saisis et intériorisés les rapports qui la dominent, ils l'amplifient dans l'expression artistique, vers l'infini, vers l'absolu.

³⁰¹ À propos de Verhaeren comme critique d'art, Cf. ROBAEY, Jean (1996). *Verhaeren et le symbolisme*. Modena : Mucchi.

³⁰² Rappelons que son premier recueil, *Les Flamandes* (1883) s'inspire aux tableaux des grands maîtres flamands Jordaens, Teniers et Steen

Deuxième partie

PERSONNAGES FEMININS,
MYTHES, COSMOGONIES
ET PAYSAGES AQUATIQUES

3. Pléiade de personnages, mythes et figures aquatiques

Entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle, les personnages d'inspiration mythique ont frappé profondément l'imagination des artistes. Parmi décadentes et symbolistes, les femmes associées à l'univers aquatique connaissent une fortune tout à fait singulière : elles sont les porte-parole du nouveau langage poétique, du questionnement identitaire et de l'écriture du moi. Elles parlent des tentatives de création et des appels pour un idéal, de sorte qu'elles deviennent l'objet d'interprétations superposées et contradictoires.

D'un côté, elles sont chargées de multiples symboliques (mythologique, biblique, légendaire et historique) ; de l'autre, elles sont représentées selon la dialectique des contraires (mythique et réelle, idéale et fatale, belle et monstrueuse, sacrée et démoniaque). Divines ou profanes, fascinantes ou repoussantes, les figures féminines qui s'inspirent des déités antiques, des personnages ou des créatures légendaires (comme par exemple Eve, Vénus, Galatée, Lédä, Salomé, Hélène, Judith, Cléopâtre, Ophélie, Mélusine ou les sirènes, chimères et les néréides), entretiennent des rapports avec l'inconscient et aboutissent à un renouvellement poétique d'ordre « cosmogonique » que nous allons envisager dans la deuxième partie. Il s'agira de suivre ces figures dans leur devenir moderne et, tout particulièrement, de voir dans quelles circonstances leur représentation mythique s'est imposée à l'époque fin-de-siècle et comment l'élément liquide auquel elles sont associées devient l'expression de l'âme. Dans sa théorie de la connaissance de l'inconscient, Maeterlinck attribue un sens mystique à la femme et sa supériorité sur l'homme. D'après lui, les femmes maintiennent des relations intimes avec l'infini et une communication secrète avec la vie universelle; elles :

savent des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue [...] elles ont des certitudes étonnantes et des gravités admirables [...]. Elles sont vraiment les plus proches parentes de l'infini qui nous entoure [...]. Elles ont encore les émotions divines des premiers jours, et leurs racines trempent bien plus directement que les nôtres dans tout ce qui n'eut jamais de limites³⁰³.

³⁰³ MAETERLINCK, Maurice (1896). « Sur les femmes ». *Le Trésor des humbles*. Paris : Mercure de France. Maleine, Mélisande, Aglavaine, Sélysette, Béatrice ou la Princesse Isabelle qui hantent le théâtre de Maeterlinck, fées, mi-femmes, somnambules,

Les écrivains se réfugient principalement dans la poésie et la prose poétique d'inspiration idéaliste, mais les connexions qui s'établissent avec la musique et la peinture³⁰⁴ sont tellement étroites que des références à ces disciplines sont presque imposées. Récupérer l'homme dans la plénitude de son être est le but de tous les arts ; maints poètes se livrent à des réflexions méta-artistiques. Dans *Le Carillonneur* (1897) de Rodenbach, par exemple, la question de l'art sert de clef de voûte au roman. En plus d'aborder des thématiques artistiques (le personnage Joris est lié à la musique et l'architecture, il veut faire de Bruges la capitale de l'art; Bartholomeus est un disciple de la peinture flamande ; Van Hulle est l'antiquaire père de Barbe et Godelieve), l'art accompagne une modalité d'écriture voué à l'imagination et penché sur le primitivisme. Ainsi, la femme idéale dont le carillonneur tombe amoureux :

était si hermétique, cette Godelieve! [...] C'était le type primitif et intact de la Flandre. Puberté blonde comme les Vierges qu'on voit dans les Van Eyck et les Memling. Des cheveux de miel; et qui, déroulés, ondulent en frisson calmes. Le front est ogival, monte en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux.

À ce sujet, revenons au propos fort assertif énoncé par Paul Gorceix selon lequel Godelieve est un « portrait d'âme, qui ne vise pas à représenter l'être extérieur du modèle à travers ses traits physiques ou moraux, mais veut amener à la surface du visage de la vie intérieure, suggérer l'invisible et le secret de l'être » (Gorceix, 1992: 74).

C'est tout une énigme de la femme qui s'exprime par le biais des mythes anciens ou germaniques. Quant aux productions picturales de l'époque, Gilbert Durand a remarqué l'énorme fréquence de la femme dans les tableaux de Gustave Moreau, par exemple, au point qu'il en a fait une intéressante énumération: « Nous pouvons compter au catalogue 25 reprises du thème de la *Chimère*, la femme dans son essence première, l'être inconscient, éprise du mal sous forme de séduction perverse et diabolique, 6 fois le thème annexe des *Sirènes*, 6 fois celui de *Messaline*, 13 fois celui

marionnettes et voyantes sont la représentation mystique de la femme au même temps que l'une des figurations de l'âme.

³⁰⁴ Cela est particulièrement évident dans les peintures des « paysages de l'âme ». Cf. JUMEAU-LAFOND, Jean-David (1999). *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*. Bruxelles : Musée d'Ixelles.

de *Pasiphaé*, 16 celui d'*Hélène*, 3 celui de *Circé*, 10 celui de *Médée*, 5 celui de *Dalila*, enfin et surtout celui de *Salomé* dont la fameuse *Apparition* » (Durand, 1989: 167-168).

La production littéraire ressent le besoin de signaler, mettre au jour et de réécrire cet intertexte d'images empruntées à un univers lointain et mystérieux. À partir de cette variété, les poètes forgent un langage mythique nourri de nouvelles qualités.

La classification que nous allons faire dans cette partie n'est pas seulement quantitative, elle se veut plutôt qualitative et se propose d'illustrer la fortune de l'imaginaire aquatique pendant la période en question avec un intérêt particulier pour les artistes belges francophones. Ces derniers dédoublent le caractère mythique et onirique des eaux dans une iconographie qui fait des femmes et des créatures liées aux eaux spécifiquement stagnantes un moteur d'innovation.

3.1. Formes de l'eau, matrices de l'art

L'analogie presque élémentaire entre la fluidité et la féminité, la fécondité et la maternité s'inscrit dans les mythes des plus anciennes cultures³⁰⁵. D'ailleurs, les religions du monde entier envisagent généralement l'eau dans ces termes ; revenons au propos fort assertif énoncé par Durand : « Enfin est-il besoin de rappeler que dans de nombreuses mythologies la naissance est comme instaurée par l'élément aquatique : [...] c'est dans la rivière que renaît Moïse, c'est dans le Jourdain que renaît le Christ [...] » (Durand, 1980: 257). De son côté, Barbara Walker, auteur de *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets* (1983), observe que le principe de génération ou de source créatrice est toujours présente dans les rites du baptême sous la forme particulière de la vasque, laquelle représenterait le ventre maternel. Matrice de tous les éléments, l'eau est l'archétype de la vie et de la mort, du bien et du mal, d'où son caractère redoutable. L'eau représente la Mère-Nature, la Terre-mère. À son tour, la mère est l'agent de la destinée qui conduit l'homme à la nature. Le peintre symboliste Lirat, l'un des personnages de *Le Calvaire* (1886) de Mirbeau, prend la peine de rappeler que :

³⁰⁵ Le culte de l'eau comme source créatrice est présent dans les mythologies de l'Afrique, de l'Océan Indien, d'Asie et du monde arabo-musulman.

Etre nés de la femme, des hommes !... quelle folie ! Des hommes, s'être façonnés dans ce ventre impur ! Des hommes, s'être gorgés des vices de la femme, de ses nervosités imbéciles, de ses appétits féroces, avoir aspiré le suc de la vie à ses mamelles scélérates !... La mère !.. Ah ! oui, la mère ! La mère divinisée, n'est-ce pas ?... La mère qui nous fait cette race de malades et d'épuisés que nous sommes, qui étouffe l'homme dans l'enfant, et nous jette sans ongles, sans dents, brutes et domptés, sur le canapé de la maîtresse et le lit de l'épouse...³⁰⁶

Pendant l'antiquité on croyait que les sources de régénération étaient liées avec les enfers et porteuses de pouvoirs surnaturels. Outre les déesses cruelles à l'image de Médée, nous retrouvons au sein des mythes helléniques des monstres marins comme Charybde ou Scylla qui menacent notamment les héros de l'*Odyssée* et l'*Enéide* ; ou les naïades, par exemple, semi-divinités qui hantent les bords des sources, des fontaines forestières, des ruisseaux ou des lacs. Mais à côté des divinités mythologiques qui peuplent les scénarios sous-marins et en plein air, il y a aussi des figures païennes. Ces dernières ont le pouvoir de « sacraliser » la rêverie au bord de l'eau par l'intercession de la déesse lunaire. La fusion des caractéristiques chrétiennes et païennes est notamment à l'origine des folklores et des contes fantastiques dont se nourrissent les symbolistes. Durand observe à cet égard que « L'Eglise n'arrivera jamais à discréditer complètement les « bonnes dames » des fontaines, les fées. Lourdes et les sources innombrables consacrées à la Vierge Marie témoignent de cette résistance fantastique aux pressions du dogme et de l'histoire. Les vocables de l'orthodoxie attribués à Marie sont d'ailleurs bien proches de ceux attribués jadis à la Grande Déesse lunaire et marine » (Durand, 1989: 260).

Les naïades et les nymphes du symbolisme sont à la fois une prolongation de la culture antique dans la modernité et l'héritage de la tradition romantique surgie des ballades et des légendes populaires. Si nous nous rapportons aux poètes francophones de l'époque, nous voyons ces créatures ambiguës protagoniser les décors des paysages en les rendant plus sensuels, humains et intimes. Elles acquièrent donc une nouvelle fonction symbolique (image profonde et psychologique³⁰⁷) et une autre spécifiquement esthétique (image superficielle et physique). Personne ne les a vues « réellement » et donc elles peuvent assumer toutes les formes que

³⁰⁶ MIRBEAU, Octave (1886). *Le Calvaire*. Op. Cit., p. 99.

³⁰⁷ Au moment de l'essor des sciences psychologiques elles suscitent des nouvelles interprétations dissociées des interprétations religieuses.

l'imagination leur octroie. Toujours fuyantes, elles apparaissent et disparaissent soudainement pour tromper l'imaginaire. Dans *Le Nénuphar blanc* (1887), Mallarmé parle d'une inconnue qui flâne dans le jardin et interrompt sa promenade, « elle a paru, la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie », il la compare à un obstacle aquatique dans les allées du parc « au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau »³⁰⁸. Dans le *Chant de l'eau* (1925), Verhaeren invoque Mélusine près d'une rivière qui danse « sur un tapis de perles fines, / Au clair de lune, en blancs souliers »³⁰⁹. Le poète s'arrête dans un premier moment sur le plan liquide horizontal, il invite à observer le flot qui « court et glisse », les branches des arbres « qui sur son cours se penchent », les mouvements de la chevelure, « les courbes et les anneaux de l'onduleuse chevelure »³¹⁰. La rencontre intime avec le personnage est très proche d'une vision onirique bien qu'elle soit accompagnée par la sensualité corporelle et la matérialité tangible des quatre éléments. Verhaeren encourage à saisir le bruit de cette eau qu'il compare à une « chanson lisse » qui baigne progressivement le corps de la jeune ; questionné par le doute, il n'est pas sûr de ce qu'il sent, il pose une question au lecteur : « L'entendez-vous, l'entendez-vous / Le menu flot sur les cailloux ? ». Les sonorités et la musique sont la preuve tangible que la femme est là ; le doute fait du silence la voix de l'allusion. Sa danse sur les cailloux, en plus de remettre au sens auditif, fait référence au métamorphisme de l'eau. Elle apparaît en surface comme une sirène, elle fait « chanter les flots », elle se fait chair et se laisse embrasser sans jamais plonger :

les belles épousailles
 De l'eau lucide et de la chair,
 Dans le vent et dans l'air,
 Sur un lit transparent de mousse et de rocailles ;
 Et les baisers multipliés du flot
 Sur la nuque et le dos³¹¹.

Mélusine s'étend sur la rivière et met les pieds dedans mais elle n'immerge pas son corps entier. Sa fonction est ici ritualisante

³⁰⁸ MALLARMÉ, Stéphane (1887). « Le Nénuphar Blanc ». *Album de vers et de prose*. Paris : Librairie Universelle, p. 12.

³⁰⁹ VERHAEREN, Émile (1925). « Chant de l'eau ». *Les Blés Mouvants*. Paris : Mercure de France, p. 81. Dans la première édition du recueil le poème s'intitulait « Ruisseau ». *Id.* (1912). *Les Blés Mouvants*. Bruxelles : Georges Crès et C.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

³¹¹ *Ibid.*, p. 83.

et sacralisante : « Quand la lune, à minuit, répand comme à foison / Sur les gazons / Ses perles fines, / S'éveille et lentement décroise ses pieds d'or, / Et, suivant que le flot anime sa cadence, Danse encor / Et danse »³¹². Mélusine est poésie, transformation des mots en musique, métamorphose des éléments réels en images essentielles, notions pures.

Mais elle n'est qu'un exemple de femme liquide matricielle de descendance mythique ; nous allons analyser dans les pages qui suivent d'autres femmes qui flottent et d'autres qui sont avalées par l'eau. L'engloutissement dans la mer, le lac, l'étang ou la rivière est principalement associé à la partie néfaste³¹³ de l'existence ou à l'acte imaginaire. Si nous nous tenons au fleuve, il peut être à la fois un *locus* mortuaire et le lieu qui vivifie la rêverie comme dans le cas d'Ophélie. Bachelard parle de l'eau comme « l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste » (Bachelard, 1942: 113); la cueillette des roseaux est interprétée comme une action de douceur onirique, une image prolongée par Rimbaud qui fait le portrait de la « La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys » ou par Jean Lahor³¹⁴ qui fait une très suggestive description d'une « femme vierge » :

Je suis comme un pêcheur qui se prend à rêver
D'une perle dormant sous la vague profonde,
[...]
Et je cherche des seins, comme la chair des fleurs,
De douceur infinie et de clarté si blanche,
Que les lys, les lys seuls ont de telles pâleurs³¹⁵

La métaphore florale des lys aquatiques (lys blancs, nénuphars, nymphéas) évoquant la propriété fécondatrice au même temps que la pureté de l'âme est une autre matrice artistique en vogue parmi décadents, parnassiens et symbolistes. Nous nous

³¹² *Ibid.*, p. 87.

³¹³ Si nous nous tenons aux eaux dormantes et à l'attrait fascinant mêlé d'épouvante, nous retrouvons quelques avatars dans la précédente production romantique. Nous songeons aux légendes des sirènes, comme par exemple la mélancolique Lorelei sur le Rhin. Elle apparaît la nuit assise sur le rocher en se peignant les longs cheveux d'or et chante des mélodies ensorcelantes en causant la mort des marins.

³¹⁴ Pseudonyme d'Henri Cazalis.

³¹⁵ LAHOR, Jean [189?] (1906). « L'absente ». *Œuvres*. Paris : Alphonse Lemerre éditeur, p. 9. L'image est reprise dans la poésie « L'illusion » : « Mon rêve te voit par ses yeux / Plus belle que tu n'es encore, / Et, comme une étoile qui luit, / Comme un grand lys, vêtu de gloire, / j'évoque, à ton insu, la nuit, / Pur, sans tache, ton corps d'ivoire ».

souvenons de Leconte de Lisle, Baudelaire, Rimbaud, Valéry, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine ou Gille. Maeterlinck parle de *Feuillage du cœur* protégé sous la cloche de cristal, dans lequel repose une « Végétation de symboles », de « Nénufars mornes » et un lys « Pâle et rigidement débile »³¹⁶. Chez Gille les lys sont « surnaturels », des « astres qu'implore / La souffrance »³¹⁷. De son côté, Verlaine en était presque obsédé : l'on retrouve des lys partout, dans les *Poèmes saturniens* (1866), particulièrement dans *Promenade sentimentale* (« Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes ; / Les grands nénuphars entre les roseaux / Tristement luisaient sur les calmes eaux »), dans *Melancolia III* (« Les roses comme avant palpitent ; comme avant, / Les grands lys orgueilleux se balancent au vent ») ou dans *L'heure du berger* (« La lune est rouge au brumeux horizon ; / Dans un brouillard qui danse, la prairie [...] / Les fleurs des eaux referment leurs corolles, [...] / Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit »). Bien que toutes ces images regagnent généralement celle de la lune blanche ou noire, protectrice ou maudite, éternelle ou noyée, leur construction sémantique est bien plus complexe. De fait, elles renvoient aux correspondances baudelairiennes, au signe analogique, à l'intertextualité mythique, à l'œuvre pure et à l'abstraction du paysage intérieur.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

[...]

Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucune couleur, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets³¹⁸.

La « fleur mallarméenne » montre comment les mots s'allument de reflets réciproques et gagnent une certaine autonomie (la notion pure) par rapport à l'acte locutoire du « poète » (la signification subjective). C'est comme si la parole possédait une capacité d'auto-génération qui échappe au contrôle du « je » en

³¹⁶ MAETERLINCK, Maurice (1889). « Feuillage du cœur ». *Serres chaudes*. Op. Cit., pp. 25-26.

³¹⁷ GILLE, Valère (1887). « La pastorale ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*. Paris : Léon Vanier, p. 97.

³¹⁸ Paru la première fois l'an 1886 dans *La Revue Blanche*. MALLARMÉ, Stéphane [1886] (1976). « Crise de vers ». Paris : Gallimard, p. 251.

même temps qu'elle invite ce dernier à le maîtriser. Devant ce puissant hasard et la possibilité d'un échec, il ne reste au poète d'autres choix que de lancer ses dés à l'infini.

Comme la nature du monde, le paysage intérieur semble aussi un concept indéfinissable qui seul s'exprime par la forme changeante des mots et cet acte de foi sans cesse renouvelé qui offre la poésie symbolique. D'où la richesse des associations (lune - clair de lune - cygne - poète qui rêve - surface d'eau - miroir - vase - coupe - fleurs - lys - fils - toile - écriture - qualités matricielles - femmes mythiques - chevelure) et des variations construites selon la dialectique de des contraires :

Mes regards las, sans voir l'or en fleur des jasmins,
Rêvent de cheveux d'or dont la tendresse étonne,
Et, dédaignant des lys la blancheur monotone,
Pleurent la liliale ardeur des jeunes mains.
[...]
O toi qui dois venir, viens ! mon cœur te réclame,
[...]
Toi que j'aimerai, toi qui me tortureras³¹⁹.

Le lys est une figure fondamentale pour la saisie des femmes aquatiques de source mythique et la tentative de réconcilier les extrêmes qui perturbent l'âme.

Ces créatures aquatiques rattachent un « imaginaire oximorique » qui assemble Eros et Thanatos, elles fusionnent les pôles négatif-positif, elles réunissent angoisses et interrogations. De plus, elles dispensent les extases du ciel, elles sont muse et Vierge, pureté idéale, tout en participant du diabolique. Elles prennent les apparences d'un être angélique ou démoniaque³²⁰. Dans les *Fleurs du Mal*, la femme fatale baudelairienne est une forme pour échapper au *spleen*, sortir des limites de la réalité médiocre et rejoindre l'Idéal. Le parnassien belge Valère Gille éloge dans la *Pastorale* une « blanche Vision », « l'Éluë, Mère des jardins clairs que le

³¹⁹ GILKIN, Iwan (1897). « Desir ». *La Nuit*. Paris : Mercure de France, p. 11.

³²⁰ À ce sujet voir entre autres BERTETTI, Fabrizio (1999). « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs ». AAVV *Italies, Revue d'études italiennes*. Université de Provence, n°3, Femmes italiennes, 1999, pp. 276-297 ; ROYAL, Claudia (1994). *Mulier super bestia. Le diable au féminin ou la lecture perverse de la Décadence*. *Revue des Sciences humaines*, Lille, n°234 (avril-juin 1994), pp. 97-112 ; DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale. Misogynie fin de siècle, 1870-1914*. Paris : Grasset ; DE PALACIO, Jean (1974). « Le Mythe de la Décollation et le Décadentisme ». *Revue des Sciences Humaines*, n°153 et *Id.* (1977). « La Féminité dévorante », *Revue des Sciences Humaines*, n° 168.

Seigneur salue Immaculée ! » ; elle apparaît dans le « parc charmant des rêves », où « sommeillent les fleurs sublimes » et la lune « pleure ses trop soyeuses clartés » pendant une « Nuit endormeuse » qui « endort les âmes »³²¹. Par contre, la Vierge du symboliste Giraud « elle dort sur son lit virginal » situé « au bord du vieux canal »³²². Pour reprendre les mots de Théodore de Banville :

Cette adoration de la Femme est tout à fait particulière aux dernières heures de ce siècle; en d'autres âges elle existe à l'état de fiction, de thème poétique, de cadre littéraire ; aujourd'hui le poète l'a dans son cerveau, sa chair, dans chaque goutte du sang de ses veines, avec tout ce qui souffre et pense, et c'est pourquoi il représente exactement et fidèlement une race d'exilés, en quête d'une foi et d'une patrie. Oui, c'est une génération entière qui par sa voix se plaint et admire, et glorieusement chante la Femme qui fut esclave, compagne, reine, victorieuse, triompatrice, mais que nos derniers tourments subis ont seuls vraiment faite idéale et divine³²³.

L'élévation de la créature féminine prône l'élan idéaliste des poètes déçus par la modernité décadente. Cet objet du désir éloigné du monde corrompu est exalté à tel point que le contact charnel est quasiment interdit ; la créature est contemplée et sacralisée, comme fait Valéry dans *Baignée*. L'intériorité de la femme adorée n'est pas moins importante que l'aspect corporel : l'âme perçue « Dans la pureté de (ses) yeux » soulage les poètes tourmentés : Lahor voit luire là dedans « un étang mystérieux, / Où dort une paix infinie », un étang où il peut s'abandonner « laisser son cœur, / Comme un noyé qui se délivre »³²⁴. La divinisation de la créature féminine, la vénération de la beauté, le culte de l'amour, sont présentés aussi chez Rodenbach qui consacre à son aimée un recueil entier, *Le Voyage dans les Yeux* (1893), en plus de nombreuses poésies parmi lesquelles rappelons *Litanies d'amour* et *Mysticisme*³²⁵. Les vers sentimentaux sont voués à l'image onirique de la bien-aimée : « Oh!

³²¹ GILLE, Valère (1887). « La pastorale ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*. Paris : Léon Vanier. Chez lui les lys sont « surnaturels », des « astres qu'implore / La souffrance », p. 98.

³²² GIRAUD, Albert (1924). « Prologue ». *Le concert dans le musée*. Bruxelles : La vie intellectuelle, p. 7.

³²³ BANVILLE, Théodore de (1880). « Préface ». TAILHADE, Laurent (1880). *Le Jardin des Rêves*. Paris : A. Lemerre, p. III.

³²⁴ LAHOR, Jean [189?] (1906). « Désir de mort ». *Œuvres*. Paris : Librairie Alphonse Lemerre, p. 118.

³²⁵ RODENBACH, Georges [1886] (1913). *La Jeunesse blanche*. Recueil de poèmes, nouvelle édition suivie de plusieurs inédits. Paris : E. Fasquelle.

combien de rêves pareils / Cherchant l'infini dans la femme,/ Ont, dans l'hôpital de mon âme,/ Commencé d'éternels sommeils »³²⁶. Mais l'éloge des femmes religieuses ne manque pas, comme nous le montre l'écrivain dans le *Béguinage flamand*³²⁷; ici, les protagonistes sont des sœurs qui participent au divin en sacrifiant leur virginité à l'amour de Dieu. Ces pratiques d'admiration de la bien-aimée sont diffusées par tous les symbolistes, tant et si bien que nous pouvons parler de véritable religion de l'amour.

Cependant, nous l'avons dit, la femme profane peut être en même temps une déesse infernale, abominable et dévastatrice. D'une part, le culte pour la beauté corrompue, horrifiante et néfaste fait preuve du refus de l'esthétique conventionnelle ; de l'autre il met en évidence l'état des artistes déchirés entre les aspirations à l'idéal et les nécessités physiques de l'existence. L'exaltation de la femme démoniaque remonte déjà à Edgar Allan Poe ou au Marquis de Sade. « La femme est naturelle, donc abominable » écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* (1887) et il en célèbre la puissance satanique jusqu'à mettre en doute les valeurs de la beauté. Dans *L'hymne à la Beauté* (1857) il la met en question : « O Beauté? ton regard, infernal et divin ou De Satan ou de Dieu, qu'importe? » mais il atteint le sommet de l'esthétique macabre dans *Le monstre (ou le Paranymphe d'une nymphe macabre)* et *Une charogne*³²⁸.

La féminisation de Satan occupe une place importante dans les œuvres de Gide, Huysmans, Rachilde, Lorrain, Poictevin, Mirbeau, Eekhoud et Rodenbach. Elle passe surtout par l'érotisme accentué, l'exaltation du désir charnel des prostituées ou les perversions des célibataires ennuis. En ce qui concerne l'image négative dans l'art, nous songeons à *Le péché* (1893) Franz Von Stuck et à *Pornocratès* (1878), le dessin le plus connu de Félicien Rops qui reproduit la marche conquérante d'une déesse maléfique précédée d'un cochon, la bête du vice.

Les femmes aquatiques d'inspiration mythique sont donc ambiguës : matrices de l'art, accès à l'idéal et voix de l'essence, elles sont également annonce d'échec, source de destruction et passerelle vers l'enfer. À la suite, nous allons voir en détail ces représentations.

³²⁶ RODENBACH, Georges (1884). *Vers d'amour*. Bruxelles : dans les bureaux de *La Jeune Belgique*, p. 5.

³²⁷ *Id.* (1913). « Béguinage flamand ». *La Jeunesse blanche*. Op. Cit., pp. 83-86.

³²⁸ Les poèmes figurent dans la section « Spleen et idéal » de *Les fleurs du mal*.

3.1.1. L'eau magique et la femme-fée

Divine ou diabolique, céleste ou terrestre, la femme peut dispenser arbitrairement à son idolâtre autant le plaisir que la souffrance ; par conséquent, l'adoration de celle-ci s'accompagne souvent d'un sentiment de crainte et d'ensorcellement. Nous allons voir quelques personnages qui peuplent des réalités surnaturelles et les thèmes qu'ils ont engendrés au fil de l'histoire littéraire.

La fée près d'une source, au bord d'une rivière ou au milieu du lac ainsi que la rencontre avec le chevalier, la plongée dans un univers sous-marin, la connaissance des êtres qui habitent au fond, la découverte des vertus magiques (fontaine prodigieuse et lac de jouvence) sont des thèmes qui remontent notamment aux lais français des XII^e et XIII^e siècles³²⁹ et qui pullulent dans les productions symbolistes.

Si dans les romans du cycle arthurien les créatures surnaturelles habitent plutôt dans les eaux, les fées sont le plus souvent « séparées » et non pas immergées dans l'eau. Elles peuvent garder une porte d'accès ou se trouver au-delà de cette frontière ; nous songeons par exemple au célèbre roman de *Jaufré* (fin du XII^e - début du XIII^e siècle). Ici, il s'agit d'une fontaine à travers laquelle un chevalier peut entrer dans le royaume paradisiaque de la fée de Gibel. Nous nous souvenons aussi du roman *Cristal et Claire* (XIII^e siècle) où il y a une fontaine hantée par un bras qui entraîne vers le fond ceux qui s'approchent. Dans la *Chanson d'Ecke* (1250) l'action se déroule dans les montagnes du Tyrol et le héros, Dietrich von Bern, rencontre soudainement une jeune fille qui avoue posséder un royaume marin. L'histoire de cette femme est très semblable à la nouvelle de provenance germanique *Wolfdietrich*, où Else la sauvage apparaît comme une vision : elle plonge et boit l'eau d'une fontaine pour perdre sa laideur et se transformer en une jeune et

³²⁹ Nous songeons à la Dame du Lac qui enlève et puis élève Lancelot, au roi Arthur et la forme dont il entre en possession d'Excalibur. Voir à ce propos GALLAIS, Pierre (1992). *La fée à la fontaine et à l'arbre*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi ; LARANJINHA, Ana Sofia (2004). « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose. Roman anonyme du XIII^e siècle ». *Revista da Faculdade de Letras – Linguas e Literaturas* II Série, Vol XXI, Porto, , pp. 169-184 ; HARF-LANCNER, Laurence (1984). *Les fées au moyen âge - Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris : Champion. Laurence Harf-Lancner fait la distinction entre les contes mélusiniens et les contes morganiens. Dans le premier cas, dont le *Lai de Lanval* de Marie de France en est un exemple, le héros est attiré au sens propre comme au figuré par le monde féerique. Dans le deuxième cas, c'est la fée qui essaye de faire partie des humains.

belle fille. Il faut souligner que les influences des mythologies celtiques et germaniques sont une constante parmi les pièces artistiques du symbolisme. Dans *La Chasse* de l'irlandais Slieve Guillean le personnage Finn plonge dans un lac pour récupérer l'anneau d'une demoiselle mais, dès qu'il sort, il devient un vieil homme. Cela nous fait songer immédiatement à *Pelléas et Mélisande* (1892) de Maurice Maeterlinck et à l'anneau nuptial que perd Mélisande dans la fontaine. Le joyau tombé au fond et qui rayonne à travers l'épaisseur verticale d'eau est plus qu'un présage funeste qui anticipe le déroulement du drame. Il est le lien entre la rêverie subaquatique et la « pensée des profondeurs », ce célèbre « trésor des humbles » que Maeterlinck a cherché tout au long de sa vie. Ou encore à *L'anneau des Nibelungen* (1848-1874), le cycle de quatre opéras que Wagner a ambitieusement composés pour rendre gloire à l'esprit humain. L'homme moderne régénère le monde mais se trouve face aux créatures hostiles, la Nature toute puissante et le Rhin qui a englouti l'or des Nibelungen.

Les poètes symbolistes s'inspirent des traditions anciennes, de légendes du Moyen Age, des mythologies nordiques en même temps qu'ils prolongent les transformations opérées par ses prédécesseurs immédiats : « Quant à la femme elfique du romantisme proprement dit, elle cède [...] devant la femme fatale, terrible » (Durand, 1989: 170) ; la femme magique située au milieu du paysage aquatique, sous le clair de lune, entourée de fleurs et de cygnes, est généralement ensorcelante. Elle peut être meurtrière et gardienne des portes qui conduisent à l'au-delà, au monde surnaturel ou à l'univers des songes, *Apparition* (1862) de Mallarmé nous en fournit un exemple :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
 Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
 Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
 De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
 C'était le jour béni de ton premier baiser.
 Ma songerie aimant à me martyriser
 S'enivrait savamment du parfum de tristesse
 Que même sans regret et sans déboire laisse
 La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.
 J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli
 Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
 Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
 Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
 Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté

Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées³³⁰.

Le bouleversement de la réalité due à l'apparition s'ajoute à la réflexion lyrique qui suit le premier baiser de son bien aimé. La transformation du paysage et la question poétique qui soulève la fée figurent aussi dans le sonnet *Féerie* (1890)³³¹ de Valéry :

Blanc

La lune mince verse une lueur sacrée,
Comme une jupe d'un tissu d'argent léger
Sur les degrés d'ivoire où va l'Enfant songe.
Chair de perle que moule une gaze nacrée.

Sur les cygnes dolents qui frôlent les roseaux,
-Galères blanches et carènes lumineuses –
Elle effeuille des lys et des roses neigeuses
Et les pétales dont des cercles sur les eaux.

Puis –pensive- la fille aux chimères subtiles
Voit se tordre les flots comme de blancs reptiles
A ses pieds fins chaussés d'hermine et de cristal ;

La Mer confuse des fleurs pudiques l'encense
Car elle enchante de sa voix, frêle métal,
La Nuit lactée et douce et le pâle silence.

L'Ermitage, n°9, décembre 1890

Féerie

La lune mince verse une lueur sacrée,
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les bases de marbre où va l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée

Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux,
De carènes de plume à demi-lumineuse,
Elle effeuille infinie une rose neigeuse
Dont les pétales font des cercles sur les eaux...

Est-ce vivre ?... O désert de volupté pâmée
Où meurt le battement faible de l'eau lamée,
Usant le seuil secret des échos de cristal...

La chair confuse de molles roses commence
A frémir, si d'un chant le diamant fatal
Fêle d'un fil de jour toute la fable immense.

Album de Vers anciens, Paris, A. Monnier, 1920

Fée

La lune mince verse une lueur sacrée,
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les bases de marbre où va l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.

Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux
De carènes de plume à demi-lumineuse
Elle effeuille infinie une rose neigeuse
Et les pétales font des cercles sur les eaux.

Mouvant l'Ombre l'iris de présences subtiles
Son frisson sur les flots coule de blanc reptiles
A ses pieds fins glacés d'hermine et de cristal ;

La chair confuse de molles roses commence
A frémir, si d'un chant le diamant fatal
Fêle toute la nuit d'un fil de fée immense

Les Fêtes, vol. IV, n.39, 15 janvier 1914

Même Féerie

La lune mince verse une lueur sacrée,
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les masses de marbre où marche et croit songer
Quelque vierge de perle et de gaze nacrée.

Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux
De carènes de plume à demi-lumineuse
Sa main cueille et dispense une rose neigeuse
Dont les pétales font des cercles sur les eaux.

Délicieux désert, solitude pâmée,
Quand le remous de l'eau par la lune lamée
Compte éternellement ses échos de cristal ;

Quel cœur pourrait souffrir l'inexorable charme
De la nuit éclatante au firmament fatal
Sans tirer de soi-même un cri pur comme une arme ?

Quelques Vers, Maestricht, Stols, 1926

³³⁰ Publié l'an 1887 dans *La Revue Indépendante*, Paris. L'an 1884 Claude Debussy en fait une adaptation musicale qui sera publiée plus tard dans le supplément de la *Revue musicale* (1er mai 1926).

³³¹ Il existe quatre variantes du sonnet. GRUBBS, Henry A. (1960). « La nuit magique de Paul Valéry. Étude de *Féerie* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 60^e Année, n°2, Apr. - Jun. 1960, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 199-212. Grubbs étudie ces variantes qui seraient « tantôt des corrections, des pas vers la perfection, et tantôt simplement des solutions différentes d'un même problème poétique », p. 205.

Bien que les images valériennes fassent allusion à *Symphonie en blanc majeur* (1880) de Théophile Gautier, elles sont un reflet des poèmes mallarméens. Dans la première version du sonnet, cette jeune enchanteuse qui « voit se tordre les flots comme de blancs reptiles » fait songer à Mélusine. Il est bien connu que la fée méchante qui se veut venger du père est condamnée par la mère à se métamorphoser en serpent tous les samedis. La nature féerique de Mélusine est au cœur de la malédiction que lance Présine dans le roman médiéval de Jean d'Arras, nous y reviendrons.

3.1.2. La reine dans le château

À l'époque médiévale l'homme croit à la possibilité de s'unir aux personnages aquatiques ; leur habitat naturel est soumis à la magie et aux enchantements, comme par exemple le château de la Dame du Lac. Le château ou la tour sont des lieux protégés qui marquent la frontière entre l'imagination et le réel, le monde intemporel et le présent corrompu, l'espace sacré et l'espace profane ; mais il est l'abri du Graal. Le Château-fée du Roi Pêcheur, le Château de la Merveille et tous les châteaux aventureux du cycle arthurien sont en quelque sorte l'archétype du centre de l'Univers vers lequel convergent les chevaliers. Selon l'anthropologie durandienne, cet archétype révèle l'architecture du monde (communication entre les niveaux cosmiques) aussi bien que le point de la sacralité universelle (Durand, 1989). Ainsi, l'eau vient euphémiser l'errance spirituelle des chevaliers (quête du Graal) aux différents degrés. Les rencontres avec les personnages sacrés ou féeriques se passent au cœur de la nature, près d'une fontaine ou d'un lac, et dans des châteaux au milieu des eaux. Les châteaux de l'« au-delà » que les héros visitent sont généralement environnés d'eau noire et hostile et ils sont presque inaccessibles, habités par des demoiselles charmantes et protégés par des rites magiques. *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes présente Perceval en difficulté tout près d'un cours d'eau profond et rapide qu'il doit franchir. La rive gagnée, à mesure qu'il avance il entrevoit le sommet d'une tour (monde idéal, palais de l'âme), il entre (au-delà) et il rencontre des demoiselles portant le Graal dans les mains (mystère prouvé) ; il passe la nuit avec elles mais quand il se réveille le palais a disparu (mystère évanoui). Quant à Gauvain, il arrive à une rivière tellement large qu'il est presque impossible

d'atteindre l'autre rive ; une fois dépassée, il arrive à un château de Cinq-cents fenêtres³³² occupées par des dames et dont la salle principale reste protégée par un art magique. Il est séduit par une jeune aux cheveux dorés, la reine et d'autres demoiselles et quand il découvre qu'il est captif il s'évade en se jetant au milieu du fleuve³³³.

Le château est le lieu de cette initiation, un monde intermédiaire situé entre le cosme physique et l'imagination ; les eaux se situent au cœur d'une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur ; les fenêtres sont le seuil entre un lieu clos et un espace ouvert qui permet le passage du regard³³⁴ ; la tour est l'abri du mystère et le symbole de l'élévation de l'âme. Les symbolistes reviennent vers toutes ces idées. Le dépassement des obstacles et des frontières matérielles a pour résultat de changer de perspective, foisonner les espaces et aboutir à la gloire du temple intérieur. Par ailleurs, l'amour avec les êtres surnaturels rompt l'ordre naturel. Ainsi, le château, la tour, la maison isolée sont sanctifiées par un rituel cosmogonique, et ensuite transformés en un refuge idéal. Cet isolement spatial, que Bachelard assigne à la maison (Bachelard, 1957: 52-57), est la condition indispensable à l'activité onirique. Les lieux clos figurent donc le repli du sujet sur lui-même et l'accès aux secrets de l'inconscient, comme c'est le cas de la maison de Fontenay-aux-Roses où se renferme Jean des Esseintes, le protagoniste d'*À Rebours* (1984). Le duc Des Esseintes est un décadent malade, assailli de névroses et d'angoisses qui se retire du monde afin d'échapper à l'ennui et poursuivre une quête de plaisirs artificiels recourant à l'art. Les volets de son petit château de décoration excentrique sont toujours fermés pour séparer son règne

³³² La fenêtre comme cadrage de la représentation artistique, métaphore de la création et regard tourné vers l'espace intérieur traverse toute l'histoire de la littérature et varie selon l'époque. Nous en donnerons quelques exemples spécifiques au cours de notre étude. Outre au volume collectif dirigé par CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (éd.) (2003). *Par la fenêtre. Études de littérature et de civilisation médiévales*. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, l'essai récent de Andrea del Lungo apporte une mise au point importante sur la représentation des fenêtres dans la littérature française. DEL LUNGO, Andrea (2014). *La fenêtre. Sémiologie et Histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil.

³³³ Le critique Walter Philippe observe que le palais où se rend Gauvain dans le *Conte du Graal* est une résidence immergée. En revanche, la demeure mystérieuse du roi pêcheur est située dans un vallon auquel l'on peut accéder après avoir traversé un fleuve sans aucun pont. Le paysage terrestre se transforme magiquement en paysage aquatique. Cf. PHILIPPE, Walter (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*. Paris : Imago.

³³⁴ Cette fonction transposée sur le plan de l'œil humain intervient à partir de la Renaissance en ouvrant la perspective et, plus en général, l'ère du regard.

artificiel du paysage extérieur ; le duc fait aussi construire une salle à manger qui simule la cabine d'un navire : entre les hublots et les fenêtres du mur se trouve un aquarium avec des poissons mécaniques qui renforcent l'aspiration antinaturaliste. Dans la préface, Joris-Karl Huysmans avoue que le roman lui est apparu « tel qu'une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle bizarre [...] je me figurais un monsieur [...] qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût [...] je le profilais fuyant à tire-d'ailes dans le rêve, se réfugiant dans l'illusion d'extravagantes féeries, vivant, seul, loin de son siècle »³³⁵. L'eau « fermée » marque une limite et elle a le but d'illustrer la séparation et le dépassement de la nature ontologique.

Les (anti)héros fuient de la réalité et cherchent un lieu hors nature où ils peuvent accéder à l'imagination et se livrer à l'activité onirique ; ce lieu étant souvent un château entouré d'eaux où logent des reines. Pour Elskamp la reine correspond à son âme :

Mais, dans un château
du paradis est mon âme,
et, sourde, lui dit Sainte Anne,
une histoire longue, et trop haut,
dans un beau château.
[...]
Dans un beau château,
seigneur auprès de sa dame,
mon cœur cause avec mon âme
en échangeant des anneaux,
dans un beau château³³⁶.

Et son âme prend finalement les contours d'une femme qu'il faut protéger:

Vous êtes un peu moi-même
[...]
Vous serez mon eau-de-vie
[...]
et, de nuit, Vous serez mon songe
de femmes dans les bleues féeries
[...]
des lampes de candeur qui plongent
aux abysses des insomnies.

³³⁵ HUYSMANS, Joris-Karl [1984] (1903). *À Rebours*. Édition limitée et illustrée avec de gravures sur bois en couleurs. St. Jean de Monts : Auguste Lepère, p. v.

³³⁶ ELSKAMP, Max (1892). « De joie. IV ». *Dominical*. Op. Cit., pp. 17-18.

Mais j'ai construit une petite maison
dans les lointains dimanches où je fus seul;
mais j'ai construit une petite maison ;

et j'ai voulu qu'il n'y fut d'autres, au seuil,
que Vous, et Votre tête, et Vos belles mains,

et vos yeux qui semblent des ronds dans l'eau;
et j'ai choisi, pour mon unique musique,
Votre voix qui me dira comme de l'eau,
aux dimanches où sera Votre musique ;
[...]

Et j'ai construit une petite maison
dans tes lointains dimanches où je fus seul,
mais j'ai construit en Vous seule ma maison.
[...]

et c'est Vous qui serez cette reine,
par les silencieuses langueurs
de mes pensées changeant de couleur,
et c'est Vous qui serez cette reine³³⁷.

Les châteaux apparaissent aussi dans les romans poétiques de Gourmont (*Le château singulier*, 1894), Rachilde (*Les Hors nature*, 1897³³⁸) Gide (*Le Voyage d'Urien*, 1893), Dujardin, Demolder (*Les patins de la Reine d'Hollande*, 1896 et *Le jardinier de la Pompadour*³³⁹, 1904) ou Eekhoud (*Kermesses*, 1883). Même si ce dernier roman offre un tableau réaliste de la Flandre, dans un passage nous trouvons une description emblématique du paysage qui précède l'arrivée de Yana à la tour de S'Gravenwezel. Dès la charrette Yana voit « Le passage majestueux d'un couple de grands cygnes ou la chasse de ces hurluberlus de canards, sillonnait et troublait les étangs dormants, marbrés de glaïeuls et de nénufars »³⁴⁰. Encore Eekhoud aborde le thème du château magique; dans un passage de *Les patins de la Reine d'Hollande* nous lisons :

Bâti au bord du fleuve où ses trois tours plongeaient leurs bases, le château où Walburge naquit semblait se mettre en marche pour traverser l'Escuat chaque fois que les cygnes, lentement, gagnaient la rive opposée :

³³⁷ *Id.* (1892). « D'aimer ». *Dominical*. Op. Cit., pp. 46-48.

³³⁸ Ici c'est le château des frères Reutler.

³³⁹ Il s'agit ici du château débordant des fleurs de la marquise Pompadour situé à Bellevue. Le jardinier, Jasmin Buguet, vit à son tour dans une humble demeure hors ville, au long de la rive droite de la Seine. L'opposition ville-campagne met en évidence le château comme lieu idéal non corrompu par la société moderne.

³⁴⁰ EEKHOUD, Georges (1883). *Kermesses*. Bruxelles : Kistemaeker, pp. 62-63.

Walburge s'imaginait toujours qu'ils entraîneraient le géant de pierre dans leur sillage moiré. Mais depuis des siècles le castel était immobile, et de blanches générations d'oiseaux s'évertuaient à le tirer au fil de l'onde sans l'ébranler jamais³⁴¹

Walburge patine sur un Escaut durci par les glaces du « terrible hiver ». La mythologie de l'Europe du Nord l'évoque depuis les sagas scandinaves jusqu'aux romans du Graal. Par contre, dans Calmpthout, Eekhoud évoque le palais enchanté au moment où le Feu Follet cherche à séduire le voyageur :

FEU-FOLLET

Viens, suis-moi, je connais un asile enchanté,
Où l'amour lutte en vain contre la volupté,
Où le corps s'affranchit de l'âme ;
Un séjour où jamais ne coulèrent des pleurs,
Où des plaisirs constants éloignent les douleurs.
Suis-moi, c'est là qu'on te réclame.
Là, flattant ton regard sans jamais l'éblouir,
S'élèvent des palais d'opale et de saphir
Plus merveilleux que des pagodes ;
Et les ondes, baignant la base des piliers,
Endorment le rêveur et tombent à ses pieds
En des fontaines d'émeraudes.

LE VOYAGEUR

Reviens, follet, je t'en supplie!
Achève le tableau de ce palais des dieux³⁴²!

Ou encore, dans *Tanchelin*, un poème dramatique en trois actes et sept tableaux ; ici il s'agit de la Tour du compte Asco donnant sur l'Escaut :

TANCHELIN

Walter Garz! C'est un étrange personnage
[...]
Que c'est un grand seigneur amoureux et jaloux,
Cachant entre les murs d'un steen sombre et morose
Une belle captive aussi fraîche que rose.
Tu sais, ce bâtiment avancé dans l'Escaut,
Hors l'enceinte du burg.
GENEVIÈVE

³⁴¹ DEMOLDER, Eugène (1896). *Les Patins de la Reine de Hollande*. Bruxelles : Éditions du Coq rouge, p. 15.

³⁴² *Id.* [1870] (1877). « Calmpthout ». *Myrtes et Cyprès*. Paris : Librairie des Bibliophiles, p. 121.

La tour du comte Asco,
Que l'on n'habite plus parce qu'elle est hantée.

TANCHELIN

Eh bien, Walter vit dans cette tour désertée.

GENEVIÈVE

Ne serait-ce point lui, cet esprit infernal
Allumant chaque nuit sur la tour un fanal
Qui répand sur le fleuve une clarté de soufre
Et traîne les marins attardés vers le gouffre?

TANCHELIN

On le prétend aussi. Gathber Téclusier
M'a raconté qu'un soir, oubliant de prier,
Il contemplait l'Escaut. Une barque légère,
Blanche, mince, aux contours d'une forme étrangère,
S'approcha comme un rêve en glissant sur les flots.
Il ne vit ni rameurs, ni voiles. Des sanglots
Partaient de cet esquif; une clarté bleuâtre
Planait sur une femme au visage d'albâtre.
Elle était étendue et paraissait dormir.
Belle? Gathber m'a dit qu'elle le vit frémir.
C'était une beauté fantastique, infernale³⁴³.

La commémoration nostalgique de l'aimée, « celle de la tour d'amour », protégée dans l'espace du souvenir et dont la lune « Poudra ses blancs cheveux d'argent »³⁴⁴ est un thème fréquent chez Le Roy. Comme la tour, la maison peut être aussi un lieu idéal, qui résume à la fois la nostalgie du temps passé et le souvenir d'une femme :

La paix et l'ombre de son jardin
[...]
Qui l'isolaient du monde,
La maison vieillotte et tranquille
Faisait, dans le présent, perdurer le passé !
Sur le fleuve du temps qui roule à flots pressés,
C'était l'île.
[...]
C'était là, dans ce calme et dans cet abandon,
Que vivaient, sans regrets et sans plus rien attendre,
Allant du jour au jour, comme le passeur d'eau
Va d'une rive à l'autre,
Deux êtres du passé, dont l'âme et le cerveau

³⁴³ EEKHOUD, Georges (1877). « Tanchelin ». *Zigzags poétiques*. Paris : Librairie des Bibliophiles, pp. 69-71.

³⁴⁴ LE ROY, Grégoire [1888] (1907). « Dédicace ». *Mon cœur pleure d'autrefois*. Paris : Mercure de France, p. 110.

Avaient pris leur essence à l'essence des choses³⁴⁵.

Quant à *Nocturne* (1884) de Rodenbach il est question d'un homme qui se promène et « balance / ses songes » devant la « maison close dans du silence » de son amante. Il souhaite de la voir apparaître « Dans vos rideaux à fleurs je vous savais dormant, / Mais je croyais sentir à travers la fenêtre / Quelque chose de vous m'arriver par moment »³⁴⁶. En plus de rappeler l'image de la dame à la fenêtre qui attend son chevalier, ce passage réactualise une version urbanisée d'Ophélie, où la fenêtre serait le miroir et le rideau serait la verdure. Il met aussi en évidence la fenêtre comme seuil établissant une dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, un cadre qui détermine la relation du sujet au monde et articule son regard : du voir au savoir. La femme à la fenêtre est aussi présente chez Gilkin, Elskamp et Demolder. Chez le premier « La belle femme aux yeux bronzés / Parmi les fleurs, à la fenêtre / [...] Elle attend. Qu'il tarde à paraître / L'amant nouveau que ses doux bras / Et son cœur tendre ont pris pour maître ! »³⁴⁷, un cœur qui « ne fait que refléter, en somme », une femme qui, finalement « est le miroir de l'homme »³⁴⁸. Pour Elskamp ce sont « les femmes de mes pensées » qui ont dépensé « leur cœur tout devant les fenêtres, / et creusent d'amour enlisées, / jusqu'au pleur ce ciel des fenêtres » et qui attendent leur marin pendant de longs dimanches « dans la comédie bleu du rêve »³⁴⁹. Dans le cas Demolder il s'agit de la mère du jardinier qui apparaît à l'aube pour rappeler à son fils de cueillir « les cuisse-madame et les mouille-bouche ». Demolder accorde une attention particulière aux différentes typologies de fleurs ; de fait le jardinier Jasmine a une véritable obsession pour elles : dès le printemps il assemble à la façade de sa demeure des « théâtres de fleurs » et plantes. Tout en respectant le jeu de correspondances et d'inspirations orientales, nous rencontrons des « oreilles d'ours, des renoncules d'or, [...] des tulipes jaspées qui éclairaient de leur flamme [...] Un marronnier d'Inde abritait l'étal qu'eût dévoré le

³⁴⁵ LE ROY, Grégoire [1904] (1907). « La maison du passé ». *La Chanson du pauvre*. Paris : Société Mercure de France, p. 87.

³⁴⁶ RODENBACH, Georges (1884). « Nocturne ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 19.

³⁴⁷ GILKIN, Iwan (1899). « Reflet ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 57.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁴⁹ ELSKAMP, Max (1892). *Dominical*, propitiatoirement orné par Henry VAN DE VELDE. Anvers : J.-E. Buschmann, p. 24.

soleil »³⁵⁰. Le fleuve brumeux (la Seine dans ce cas) accompagne généralement l'image de la cueillette :

Sur l'eau flottaient des brumes : avides de lumière autant qu'amoureuses de l'onde, elles tiraient vers le ciel et trempaient leurs gazes dans le fleuve endormi. Soudain la brise réveilla tout à fait la Seine [...] l'eau se pailleta d'argent [...] Il adorait la rosée ; il aimait à surprendre ses diamants près d'une cétoine verte, au cœur des « cuisses de Nympe ». Ce matin elle le fit songer aux mois déjà passés. Vraiment cette année le printemps avait opéré le miracle des roses. La Fête-Dieu en était restée inoubliable les rues avaient été jonchées de pétales, les reposoirs enguirlandés de branches fleuries et la petite église avait ressemblé à un temple de l'Amour³⁵¹.

En plus de la femme-mère, le cueillette est à son tour reliée à l'image de la femme-aimée. Jasmin prive son jardin de fleurs pour faire un cadeau à Martine, mais le remords remonte en lui : « bien qu'il aimât la soubrette, il la maudit un brin et sentit que peut-être au fond de son âme il préférerait à sa blonde joliesse la chair multicolore des bouquets »³⁵². D'une côté, la féminisation des fleurs aboutit à la matérialisation de l'activité imaginative, de l'autre, Demolder se détient sur le caractère néfaste de la femme. Ce dernier est rappelé dans un passage de *La chanson du Carillon* où la femme à la fenêtre se rattache à son tour à la ville malade (Bruges) : « De douces vieilles femmes malades sont à la fenêtre, et aspirant l'odeur amère des buis qui poussent dans les petits jardins... Des suaires blanchissent sur les gazons, clairs comme des langes... »³⁵³.

Tours, châteaux, maisons, la reine qui se cache dedans mène tantôt à l'élévation tantôt à la dépravation de l'âme.

3.1.3. De la femme folle et fatale au monstre

Presque tous les mythes du monde parlent des dames « folles » et chaque époque possède ses propres femmes fatales. Si l'on pense aux mythes méditerranéens, et même d'Asie Mineure, la majorité d'entre eux conçoivent la création du monde dans le « ventre humide du Chaos », ce dernier étant un lieu informe sans contours. C'est en partie dû à ce caractère irrationnel, démoniaque

³⁵⁰ DEMOLDER, Eugène (1904). *Le jardinier de la Pompadour*. Paris : Mercure de France, p. 8.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

³⁵² *Ibid.*, p. 12.

³⁵³ LEMONNIER, Camille (1911). *La chanson du Carillon*. Paris : Pierre Lafitte, p. 271.

et indéfini auquel les artistes modernes font référence, attributs qui sont d'ailleurs la porte des rêves et des « paradis artificiels » :

Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves [...]. À des esprits niais il paraîtra singulier, et même impertinent, qu'un tableau de voluptés artificielles soit dédié à une femme, source la plus ordinaire des voluptés les plus naturelles. Toutefois il est évident que comme le monde naturel pénètre dans le spirituel, lui sert de pâture, et concourt ainsi à opérer cet amalgame indéfinissable que nous nommons notre individualité, la femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre ; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde³⁵⁴.

Déjà dans les récits bibliques nous retrouvons de célèbres femmes dominées par la passion comme Salomé, Hérodiade ou Lilith ; dans les mythologies classiques (grecque, latine, égyptienne) Hélène ou Cléopâtre ; pendant le romantisme Velléda, l'héroïne de *Les Martyrs* de Chateaubriand ; mais c'est la femme fatale des préraphaélites qui nous intéresse le plus puisqu'elle est spécifiquement associée aux eaux dormantes et à la folie humaine.

L'idée de l'eau comme symbole de rationalité dissolue, évasion du monde réel, projection imaginative, métamorphose des formes, foisonne dans le mouvement décadent et symboliste (et arrivera jusqu'aux avant-gardes). L'engouement des artistes pour le personnage d'Ophélie³⁵⁵ et les femmes d'Orient s'inscrit notamment dans ce contexte. Du reste, l'intérêt à l'égard de l'exotisme et du mysticisme orientaux était remarquable dans les cercles littéraires du XIX^e siècle : les esprits souffrants y retrouvent là une échappée du monde moderne qui les étouffe, les idéaux de beauté (exotiques et érotiques) et le décor parfait pour leurs dames fatales. Ils s'inspiraient des personnages de Cléopâtre, la « Dévoratrice absurde, ignoble et solennelle »³⁵⁶, Hélène, Hérodiade ou Salomé, la prostituée de l'Apocalypse, la vengeresse diabolique.

Mais c'est l'être hybride mi-femme et mi-animal, mi-angélique et mi-satanique qui nous intéresse dans ce chapitre. Le

³⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles (1860). « Dédicace à J.C.F. ». *Les Paradis artificiels. Opium et haschisch*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, p. 10.

³⁵⁵ Délaiassée par son amant, elle devient folle et se suicide. Ophélie incarne la souffrance et le mal de vivre fin de siècle. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans le chapitre 5.1.6.

³⁵⁶ GILKIN, Iwan (1897). « Prière ». *La Nuit*. Op. Cit., p. 16.

binôme est perpétué dans le Sphinx et il met en relief le principe des contraires. En limitant notre analyse au Sphinx grec³⁵⁷, il symbolisait la féminité pervertie et destructive, il gardait une énigme indéchiffrable en même temps qu'il était le surveillant de l'Au-delà. Le mystère qui l'accompagne est l'élément qui intrigue les poètes de l'époque. Chez décadents et symbolistes le déguisement de la femme fatale en monstre mythologique marque donc la force métamorphique du vice suprême, la corruption de la beauté et de l'âme :

mi-femme, mi-serpent, avec le géant Typhon, au corps sillonné de vipères [...]. Ils enfantent la lignée célèbre : Orthros le chien bicéphale, le Dragon aux cent têtes des Hespérides, le Python aux cent bouches, l'Hydre de Lerne, la Chimère et la Gorgone, le Sphynx, dont la structure bestiale et humaine est la plus compliquée de toutes (Huysmans, 1989: 139).

Femme de descendance mythique, elle fait servir son charme bestial pour séduire et obtenir le contrôle de l'homme mais une fois son désir satisfait elle le massacre. On ne peut évoquer le sphinx sans faire allusion au tableau de Jean-Auguste Dominique Ingres *Œdipe et le Sphinx* (1808) qui sera toute une inspiration pour Moreau, Khnopff et Rossetti. Les cortèges de sphinx et le bestiaire biblio-mythologique de Moreau génèrent à leur tour une profonde influence grâce à l'exposition du *Salon* de 1864. Dans son célèbre *Œdipe et le Sphinx* (1864) la créature ailée semble promettre l'idéal en même temps qu'elle saisit le héros à la gorge pour le tuer. Ainsi, l'ambivalence entre la propriété séductrice et maléfique est maintenue une fois de plus. À propos de la peinture *Les chimères* (1884) Moreau avoue que « Cette île de rêves fantastiques renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme, la femme dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous forme de séduction perverse et diabolique »³⁵⁸. La figure pullule parmi les œuvres d'Edouard Schuré (*Du sphinx au Christ : l'évolution divine*, 1892 ; *L'ange et la sphinge*, 1897) et dans *Les grands initiés* il précise la signification du mot :

Représentant quatre éléments constitutifs du microcosme et du macrocosme : l'eau, la terre, l'air et le feu, base de la science occulte.

³⁵⁷ Nous trouvons des sphinx chez les Egyptiens les Assyriens, les Perses, les Hittites, les Phéniciens, et dans beaucoup d'autres cultures.

³⁵⁸ Cité par SELZ, Jean (1978). *Gustave Moreau*. Paris : Flammarion, p. 51.

C'est pourquoi, dans les siècles postérieurs, quand les initiés verront l'animal sacré [...] ils sentiront vivre ce mystère en eux-mêmes et replieront en silence les ailes de leur esprit sur la vérité intérieure.. Car, avant Œdipe, ils sauront que le mot de l'énigme du sphinx c'est l'homme, le microcosme, l'agent divin qui résume tous les éléments et toutes les forces de la nature³⁵⁹.

Il est moins un monstre cruel que le symbole de la sagesse du monde ancien et l'origine de toute chose. Chez Péladan, la créature assume des propriétés néfastes mais aussi bienfaitantes comme il l'explique dans l'essai *La terre du sphinx* (1900) et la tragédie en trois actes *Œdipe et le sphinx* (1903). De son côté, Huysmans place dans *À rebours* le sphinx face à une autre créature fantastique : la Chimère. Les deux êtres président aux mystères sacrés de l'initiation et dialoguent entre eux. Les réponses aux questions posées seraient pour le poète l'enseignement qui ouvre la porte au savoir et aux vérités de l'âme humaine. Villiers de l'Isle-Adam voue son obsession pour l'énigme, le message de l'idéal et la quête spirituelle dans le personnage d'*Axël* (1890), lequel semble incarner le sphinx lui-même. Une autre pièce du théâtre symboliste qui transpose la version du monstre est *Pelléas et Mélisande* (1892). D'abord, il importe de rappeler que déjà le décor tellurique où se développe l'action est sinistre et mystérieux : brouillards, château isolé, fontaine, puits, mer, personnages énigmatiques, tout se passe dans un univers qui oscille entre l'onirisme et la réalité, l'ombre et la lumière. Mélisande est une créature semblable à une fée dont on ne sait rien ; comme Mélusine, elle préside aux mystères des eaux et sa beauté trompe les hommes : au fond, elles cachent du monstrueux (elle est trouvée pendant la nuit dans la forêt comme une bête sauvage). Mélisande joue avec l'eau d'une fontaine, se peigne et ses cheveux dorés pour ravir l'âme de Golaud et Pelléas, et ce justement par le reflet de l'eau qu'elle s'approprie.

Ce « ravissant mystère » qui séduit est pour Eekhoud un Phénix qui quitte l'amoureux sans remords et le laisse désespéré : « Comment devrais-je, moi, jeune autant que pas un, / Me désoler toujours en regrettant l'œil brun / De celle qui trompa mon cœur naïf et tendre?... »³⁶⁰. Perverse et angoissante, « la cruelle

³⁵⁹ SCHURÉ, Edouard (1981). *Les grands initiés*. Op. Cit., p. 117.

³⁶⁰ EEKHOUD, Georges (1879). « Phénix ». *Les Pittoresques*. Paris : Librairie des Bibliophiles, p. 10.

Divinatrice »³⁶¹ qui cache l'arcane est pour Mallarmé la parole elle-même ; la seule manière de se sauver réside dans l'incessant défi que constitue l'art. Dans *Les dieux antiques* (1880) il révisé l'étymologie du mot et il le rapproche d'Echidna et du Phix. Dans le sonnet *Ses purs ongles* (1868), les rimes en -ix, -ixe et -or renforcent les correspondances avec le Phénix et changent le genre des mots du masculin au féminin et vice-versa :

Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor³⁶².

La complexité du sonnet nous obligerait à une analyse plus approfondie mais nous n'allons retenir ici que deux aspects.

D'une part, l'on voit le fonctionnement des correspondances miroitantes et le principe oximorique qui soutient notre recherche. Le 18 juillet 1868, Mallarmé écrit une lettre à Cazalis où il avoue que « J'extrais ce sonnet [...] d'une étude projetée sur la parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes ». Dans ce sonnet, l'Angoisse est portraiturée comme une figure féminine qui soutient des flambeaux ; l'idée de la lumière qui s'étend des « purs ongles dédiant leur onyx » se condense dans les

³⁶¹ C'est l'option choisie par Leconte de Lisle pour la traduction de la tragédie de Sophocle.

³⁶² MALLARMÉ, Stéphane [1868] (1887). « Ses pures ongles très haut dédiant leur onyx ». *Poésies*. Op. Cit. Mallarmé fait appel au mot apparu dans « Le Satyre » de Victor Hugo. Si dans le texte d'Hugo, il faut probablement référence à la colline d'Athènes (Pnyx), dans le poème de Mallarmé le *ptyx* est un mot-sphinx.

rêves brulés par le Phénix, qui serait le soleil qui meurt chaque jour pour renaître³⁶³. De plus, les énigmes sont rattachées à l'enfantement du jour et de la nuit³⁶⁴. Par conséquent, le Phénix / la Sphinx est à la fois une femme monstrueuse et une cosmogonie. Quant à son sexe, Brunel remarque que :

Les puristes n'hésitent à placer l'article féminin devant Sphinx. La forme adoucie « Sphinge », affaiblissant un peu le monosyllabe strict pris entre ses deux sifflantes, remonte à Rabelais. Les écrivains et artistes de la fin du XIX^e siècle l'ont affectionnée, allant même parfois jusqu'à la graphie aberrante « Sphynges », que rien ne justifie sinon la volonté d'introduire ce i grec qui est un u en grec. (Brunel, 1999: 57)

D'autre part, la lumière qui est dans la chambre se concentre dans le cadre doré d'un miroir dont la décoration reproduit « Des licornes ruant du feu contre une nixe ». La Nixe est un mot dérivé de *Neek* qui, dans la mythologie germanique, fait référence aux Ondines. Ici donc l'image du Sphinx est liée au miroir qui à son tour se rattache à l'idée de l'eau. Mais la confrontation du poète avec la créature ténébreuse dans un contexte liquide est bien évidente chez Gilkin. Dans *En Barque* (1897) il est question d'un « adolescent rêveur, penché dans la nacelle, / plonge les avirons dans l'eau morte, sans bruit » et qui se trouve soudainement face à un chien noir géant, qui l'observe « Pareil aux dieux obscurs de l'énigme éternelle, / Est-ce un nocturne sphinx de nos destins instruit ? »³⁶⁵. Gilkin reviendra vers le terrible monstre qui « garde le seuil de l'Eden déserté »³⁶⁶ dans un singulier drame qu'il composa en 1907 : *Le Sphinx à l'église*³⁶⁷. Ce drame philosophique a pour scénario un monastère où s'est abattu un monstre étrange qui répand crainte et horreur parmi les moines fidèles au dogme. Peu à

³⁶³ Le Sphinx d'Égypte symbolisait le roi Harmakhis, le soleil vivifiant le monde et la puissance du Pharaon. L'écho oriental, les qualités métamorphiques et les accents infernaux du monstre apparaissent d'ailleurs dans le sonnet « Les Chats » (*Fleurs du Mal*, 1847) de Baudelaire ; dans le dernier tercet il compare les « parcelles d'or » dans les yeux des chats-sphinx et le « sable fin du désert ».

³⁶⁴ Cf. BRUNEL, Pierre (1998). *L'imaginaire du secret*. Grenoble : Ellung. Nous renvoyons au chapitre « Questions à Œdipe ».

³⁶⁵ GILKIN, Iwan (1897). « En barque ». *La Nuit*. Op. Cit., p. 25.

³⁶⁶ *Id.* (1892). « La douleur du mage ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 34. Encore, dans « Requiescat », la première strophe évoque le défi au monstre : « - Interroge les Sphinx, va combattre les guivres / Et cueillir les fruits d'or des baisiers défendus. / -A quoi bon ? Je reviens des paradis perdus. / Je me meurs du dégout des lèvres et des livres », p. 35.

³⁶⁷ *Id.* (1923). *Le sphinx à l'église*. Revue *Le Flambeau*, Bruxelles. Le drame parut 21 ans après sa rédaction.

peu, son souffle empesté a répandu la corruption et la révolte sur tout le pays de sorte que la Reine menacée cherche en vain asile dans le cloître. La civilisation (couvent et Reine) périclète quand paraît Œdipe, sous la forme d'un moine étranger, qui résout l'énigme et vainc le monstre. L'énigme, quelle est-elle ? C'est au fond l'idée de l'unité métaphysique du monde. Dieu est désormais résolu, le véritable secret est l'être qui pose des questions que la poésie en devenir cherche à résoudre.

On comprend donc que, en étant monstre, « Sphinx est un hybride, un assemblage hétéroclite de différentes formes, de différentes espèces, et tout aussi bien du féminin et du masculin » (Brunel, 1999: 62). La bête c'est l'incarnation multiforme de l'être, l'être dans tous les êtres, l'universelle curiosité, la pensée qui éclaire les plis de l'âme ou qui engloutit dans le gouffre des ténèbres :

L'ange noir m'a tendu la coupe d'onyx noir
Où bout sinistrement la liqueur cérébrale.
J'ai versé la mort dans ma bouche sépulcrale :
O charme des terreurs ! Splendeurs du désespoir³⁶⁸!

Elle est la mère de toute chose, la source de tout univers, c'est pourquoi elle est associée à l'eau et aux traits érotiques :

Sombre maîtresse au cœur de plomb, aux yeux d'onyx,
Qui tends à mes baisers ta bouche empoisonneuse,
O Rose de l'Enfer, ô Vénus vénéneuse,
Née, en un froid minuit, des flots bourbeux du Styx³⁶⁹!

3.1.4. L'androgynisme liquide

Cette figure séculaire qui fait preuve d'équilibre³⁷⁰ et de dépassement de la dualité devient à la fin du XIX^e siècle³⁷¹ indissociablement liée à l'idéal platonicien de la beauté, à

³⁶⁸ *Id.* (1892). « Pensée ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 37.

³⁶⁹ *Id.* (1892). « Le possédé ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 63.

³⁷⁰ Cf. L'harmonieuse unité représenté par l'ange asexué d'Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514, gravure sur cuivre).

³⁷¹ La figure de l'androgynisme a eu un grand retentissement jusqu'aux années Trente. Parmi les romans du nouveau siècle qui traitent le sujet rappelons *Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann, *Orlando* (1925) de Virginia Woolf, mais les essais ne manquent pas comme *Physique de l'amour : essai sur l'instinct sexuel* (1903) de Remy de Gourmont. Pour le lecteur intéressé : MONNEYRON, Frédéric (éd.) (1996). *L'androgynisme décadent : Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : Ellug.

l'exploration de l'inconscient et au raffinement esthétique. C'est surtout sur ces derniers aspects que nous allons nous concentrer car il y a des connexions avec l'élément liquide et le principe des contraires.

D'après la légende ovidienne, Hermaphrodite descend d'Aphrodite et d'Hermès ; suite à l'union avec la nymphe Salmacis, Hermaphrodite se transforme partiellement en femme. Le mythe remonte à un récit sacré où l'homme vivait en plénitude et il est rapporté également par Platon dans son *Banquet*. La majorité des cosmogonies présentent cette figure comme la réalisation de l'unité idéale et d'un monde en harmonie. Son ambivalence sexuelle peut anéantir les contradictions intrinsèques de la condition humaine (beauté-monstruosité, sacré-mondain, fugacité-immortalité, clarté-obscurité) et abolir l'antagonisme féminin-masculin. Les romantiques allemands et anglais ainsi que les préraphaélites avaient traité cette abolition. Les prototypes des précurseurs Théophile Gautier (*Mademoiselle de Mauphin*, 1835) et Barbey d'Aurevilly (*Les diaboliques*, 1874)³⁷² ont été aussi une grande source d'inspiration³⁷³.

À la fin du XIX^e siècle l'androgynat s'accompagne donc d'un raffinement poétique nouveau. D'un côté, il rend compte de l'inconscient, du désir d'unir l'esprit de l'homme avec celui de la femme ; de l'autre, il dénonce la menace des avancées technologiques (*L'Eve future*, 1885 de Villiers de L'Isle-Adam)³⁷⁴ et il est aussi exploité par les sciences de l'occulte. L'hermaphrodisme des corps nus, l'homosexualité des héros, la concomitance du sadisme avec le puritanisme, l'union figurée entre femmes et animaux transcendent la dichotomie entre le corps et l'esprit, la réalité et le rêve. Ces qualités marquent à jamais la victoire de l'imagination sur le monde tangible. Parallèlement, les

³⁷² Les « bustes d'Antinoüs », la pâleur de Léa, « profonde comme celle du marbre », la « blanche morte », les amantes « célestes » immergées dans un bleu idéal tels que Calixte, Eloa, Lasthénie, Hermangarde, sont moins des femmes que des créatures oniriques de l'esprit. Cf. BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1966). *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard.

³⁷³ Déjà les romantiques allemands s'en étaient intéressés. Les androgyne des œuvres de Kleinst et d'Hölderlin, pour ne citer que le plus célèbres, projetaient l'idée de l'homme parfait : l'homme du futur. Mais à cette vigueur optimiste (présente d'ailleurs dans le roman *Mademoiselle de Maupin* et le poème *Contraalto* de Théophile Gautier) suit le pessimisme des décadents.

³⁷⁴ Edison rêve une créature idéale qui allie les deux genres, de sorte qu'il conçoit Hadaly, une entité magnéto-électrique. Mais cet artifice asexué est stérile et donc destiné à la destruction. Il sera englouti par les eaux meurtrières de l'Océan.

personnages attrapés dans ces pôles opposés mettent en évidence la dynamique des contraires qui définit la poétique symboliste. Le mythe devient un culte pour de nombreux artistes comme nous le confirment *Le crépuscule des dieux* (1884)³⁷⁵ d'Elémir Bouges, *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, *The picture of Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, *La première maîtresse* (1891) de Catulle Mendès. En même temps, il joue un rôle important au sein de la franc-maçonnerie. Joséphin Péladan, le maître des Rose-Croix, en fait une première synthèse théorique dans l'essai *L'androgynisme* (1891). Sa fascination pour les peintures de Leonardo da Vinci et Raffaello est bien exposée. Les créatures ambiguës de Moreau réclament également de la Renaissance, du Tiziano et de Botticelli ; il suffit de penser à *Les prétendants* (1852-1860). Ces êtres languides et somnambules semblent fusionner les contrastes. À moitié nus, ils dorment sur des draps blancs qui rappellent la surface d'un étang. L'exposition de la série des *Pygmalion* du préraphaélite Burne-Jones l'an 1889 fut certainement un modèle pour les symbolistes. La rencontre avec Khnopff quelques années plus tôt est un événement qui laisse une trace dans l'histoire de l'art et de la littérature. L'écrivain français lui demanda une nouvelle illustration³⁷⁶ pour son roman *Le Vice suprême* (1884) dont la figure principale est précisément un ange asexué. Dès ce moment les deux artistes commencent leur brève collaboration³⁷⁷ et c'est le début de la fascination –presque obsessionnelle– de Khnopff pour l'androgynisme. De fait, l'œuvre artistique du peintre belge offre une extraordinaire variété de personnages aux traits hermaphrodites et sa technique picturale vise à brouillasser autant les contours que les teintes. Khnopff illustre *Femmes Honnêtes* et *Istar* (1888) en créant pour cette dernière l'image d'une femme nue en proie à la passion : les yeux fermés, la tête jetée en arrière, de plantes phalliques qui surgissent d'en bas et qui lui entourent les jambes³⁷⁸. La référence à

³⁷⁵ Le titre est emprunté à l'opéra de Wagner.

³⁷⁶ Félicien Rops avait illustré la première édition et à cause de cette anecdote les deux peintres devenaient ennemis. Rose Caron, la chanteuse d'opéra qui avait posé pour Khnopff, l'accusa de s'être approprié de son visage pour ce qui est de la femme nue portraiturée. Touché par l'accusation, Khnopff déchira le croquis original.

³⁷⁷ Ils divergent bientôt sur la quête de l'évolution spirituelle et ils rompent leur relation. Péladan entre dans *L'Association de l'Ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal* orientée vers la revalorisation de l'époque médiévale, la même association dont fait partie le compositeur Erik Satie.

³⁷⁸ Cela nous fait songer au dessin du préraphaélite Aubrey Beardsley, *The Hermaphrodite* (1884), qui accompagna l'édition de *Salomé* d'Oscar Wilde.

l'état onirique, au reptile, à l'élément aquatique ainsi que l'alternance entre la lumière et le foncé, la pureté et le diabolisme se répètent dans *L'Hermaphrodite* (1911) de Samain :

Vers l'archipel limpide, où se mirent les Iles,
L'Hermaphrodite nu, le front ceint de jasmin,
Épouse ses yeux verts en un rêve sans fin ;
Et sa souplesse torse empruntée aux reptiles,

Sa cambrure élastique, et ses seins érectiles
Suscitent le désir et l'impossible hymen.
Et c'est le monstre éclos, exquis et surhumain,
Au ciel supérieur des formes plus subtiles.

La perversité rôde en ses courts cheveux blonds.
Un sourire éternel, frère des soirs profonds,
S'estompe en velours d'ombre à sa bouche ambiguë ;

Et sur ses pâles chairs se traîné avec amour
L'ardent soleil païen, qui l'a fait naître un jour
De ton écume d'or, ô Beauté suraiguë³⁷⁹.

L'hermaphrodite de Samain est fils d'un mariage cosmogonique entre l'eau et le feu. Tout en évoquant la source mythique, le « soleil païen » reconduit vers un idéal de beauté profane régi par l'effémination de l'homme et la masculinisation de la femme. L'époque fin-de-siècle envisage la réversibilité des sexes comme l'engendrement et la résolution des conflits, et le support protéiforme sur lequel se déploie l'idéal. Cette vision spéculaire est souvent symbolisée par le recours au miroir, comme nous le montre Rachilde dans un passage de *Monsieur Vénus* (1884), au moment où l'aristocratique Raoul de Vénérande se voit reflété dans « l'image d'un jeune homme beau comme tous les héros de roman que rêvent les jeunes filles »³⁸⁰. Par ailleurs, le miroir nous suggère la réflexion esthétique et philosophique sur l'art (et la beauté) qui accompagne constamment l'androgynie. Dans *Comment on devient fée* (1892) Joséphin Péladan précise la valeur artistique de cette créature qui s'abstrait de la réalité et place sa beauté au-dessus de la femme et de la nature : « L'art a créé un être surnaturel, l'androgynie, auprès

³⁷⁹ SAMAIN, Albert (1911). « L'Hermaphrodite ». *Au jardin de l'Infante*. Op. Cit., pp. 105-106.

³⁸⁰ RACHILDE [1884] (1926). *Monsieur Vénus*. Paris : Flammarion, p. 75. Rachilde est le pseudonyme de Marguerite Eymery.

duquel Vénus disparaît »³⁸¹. Il ne faut pas cependant oublier que cela va de pair avec l'image de la séductrice qui ne se donne pas, la femme fatale, l'allumeuse qui profite de ses traits charmants pour séduire mais qui face à l'acte sexuel se retire. *L'androgynie* (1891) de Péladan met en place ce jeu de séduction, ce perpétuel désir qui aboutit à un comportement pervers et à la dépravation morale. Cette dernière ne serait que l'indice d'une dissipation morale plus large, celle qui afflige la société de l'époque.

3.1.5. La dormeuse et la femme morte

L'image de la dormeuse renvoie à l'expérience du sommeil duquel nous pouvons dégager une structure triadique : le sommeil, la mort et le désir. Ces derniers s'incarnent à leur tour dans Hypnos, Thanatos et Eros, personnages célèbres de la mythologie grecque³⁸² sur lesquels reviennent les folkloristes allemands et les romantiques. Nous songeons par exemple à *Les Filles du Feu* (1854) de Gérard de Nerval, un recueil de nouvelles consacrées à de troublantes dames endormies. Mais, pour reprendre le titre de la pièce d'Alfred de Musset, nous nous demandons : *À quoi rêvent ces jeunes filles ?* (1932)³⁸³. Dans la version médiévale de la *Belle au bois dormant*, celle de *Perceforest*³⁸⁴, la dame prisonnière dans la tour désire l'arrivée du prince charmant pour qu'il la sauve. Le rêve correspond dans ce cas à la réalisation d'un désir (même sexuel) et s'inscrit dans la double perspective dormeur-voyeur. Ce point de vue a pour effet de conférer une dimension érotique à la relation. Le corps de la femme reposante (souvent près de l'eau) dépeint en même temps le côté vicieux et animal, comme l'on peut discerner dans les visages des *Demoiselles du bord de Seine* (1857) de Gustave Courbet. À cette vision négative s'opposera une autre interprétation : celle de la vénération. Ainsi, l'idéal féminin peut coïncider avec une blonde moribonde, une vierge pâle et blanche,

³⁸¹ PÉLADAN, Joséphin (1892). *Comment on devient fée. Érotique, Amphithéâtre des sciences mortes*, Tome II. Paris : Messen, p. 305.

³⁸² L'identité entre Hypnos et Thanatos, frères jumeaux fils de Nuit (*Nyx*), montre l'étroite proximité entre le dormeur et le mort. Eros, lié à Hypnos par de multiples aspects, traduit une profonde complicité entre les deux activités qu'ils induisent.

³⁸³ Cf. MUSSET, Alfred de [1832] (1964). « *À quoi rêvent les jeunes filles ?* ». *Théâtre I*. Paris : Garnier-Flammarion.

³⁸⁴ Cycle de récits d'aventure écrits au XIV^e siècle dans la lignée des romans arthuriens.

un ange ou un fantôme (même du passé). Confronté à la « douleur du monde », Verhaeren se console par l'évocation du passé :

Mon âme ne vivait-elle point alors et ces femmes de cœur profond et clair ne m'ont-elles pas touché de leurs yeux? Ai-je vécu dans les Thèbes, les Argos et les Troades avec leur splendeur d'or autour de moi, ou peut-être avec leur tristesse penchée sur la mienne? Les douces et belles mortes, comme elles me sont mutuelles, les soirs, quand elles me parlent par leurs livres et leurs poètes. [...] Je ne me soupçonne pas jouer un rôle, je suis certain que je ne m'illusionne pas. Mon âme est toute pleine de ruines où ma tendresse fleurit doucement comme une fleur violette. Et ce n'est que les soirs que ces mortes, sous ces pierres et ces plantes, me paraissent mutuelles, les soirs, quand elles me parlent, par leurs livres et leurs poètes, de leur vie qui est toute mon heure à cette heure.

Et je veux m'oublier dans le parfum de leur mémoire, dans le chant des syllabes de leur nom, dans la lente et vespérale contemplation de ce soleil, qu'elles aussi ont fixé - voici des temps - de leurs yeux, dans l'idée pure que je me forme de tout ce qui est grâce, fierté, splendeur, noblesse, beauté, sachant que leur grâce, fierté, splendeur, noblesse, beauté propres seront, en cette idée, survivantes.

Les mortes en des palais et sur des terrasses d'or, en leur Egypte et leur Grèce sonores aux sons mnémoniques des aurores, aux paroles dodoniennes des soirs, dites, vous les livres et les poètes, quelle fut leur chair lucide, le cœur de leurs regards, les fleurs sanglantes ou pâles de leurs mains, la caresse impériale de leur voix et leur chevelure en fleuves dans la légende. Dites quels flots leurs corps ont baignés, quels marbres furent les trépièdes de leur trône et s'il n'est pas, parmi les îles de la mer ou les plaines des montagnes, un écho qui, encore vivant, jadis ait proféré leur nom³⁸⁵.

À la tentation de la mort dans l'eau, la noyade ou le cadavre qui flotte s'ajoute donc le thème du fantôme qui rend visite et qui se fait charnel. Cela est une autre variation de la dame effrayante au visage blanc : « La nuit, dans mon sommeil, votre fantôme cher / Les cheveux dénoués, en peignoir de dentelle, / Me hantait, et parfois la chimère était telle / Que mes bras suppliants s'ouvraient vers votre chair ! »³⁸⁶. La réalité corporelle et la dimension quotidienne du prototype « fantasmagorique » sont aussi traitées dans *Bruges-la-morte*. Jane Scott apparaît d'abord comme une

³⁸⁵ VERHAEREN, Émile (1891). « Mes mortes ». *Poésies*. Bruxelles : Société Nouvelle.

³⁸⁶ RODENBACH, Georges (1884). « Adieu ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 24. Le thème du fantôme et le poème sont d'inspiration romantique, comme le confirment les vers qui suivent : « J'aurais imaginé là-bas, dans les banlieues, / Une chambre propice aux rendez-vous d'amour, [...] Puis, pour interpréter notre âme, un Lamartine / Ouvert au plus ému des chants de Jocelyn ».

vision onirique sur le fond d'une ville aquatique. Elle a beau ressembler à l'épouse défunte d'Hugues Viane, elle est tout à fait vivante : elle travaille au théâtre et danse son rôle dans le *Robert le Diable* de Meyerbeer. Jane revêt ainsi l'aspect d'une Salomé lubrique à demi voilée qui grimpe sur la table dans le théâtre et qui soulève les jupes³⁸⁷. Au début, le veuf inconsolable voit ressusciter son épouse métamorphosée en « ange », ensuite elle se transforme en un « démon ». Au fond, Hugues rencontre l'inconnue près d'un cimetière baigné de clair de lune. Le scénario funèbre dans lequel le sosie fait son apparition anticipe d'ailleurs le final funeste.

Il vaut la peine de rappeler que cette histoire mélancolique imprégnée de romantisme noir, d'apparitions fantasmagiques et oniriques s'inscrit dans une tradition de nouvelles nécrophiles où l'eau joue un rôle fort symbolique. Dans son étude sur l'eau et les rêves, Bachelard affirme que « L'image synthétique de l'eau, de la femme et de la mort ne peut pas se dispenser [...] un mot des eaux, un seul, suffit pour désigner l'image profonde d'Ophélie » (Bachelard, 1942: 118). Romantiques, parnassiens et symbolistes proposent des évolutions de la femme morte dans ou près de l'eau. Nous songeons à quelques personnages d'Edgar Allan Poe, *L'Eve future* (1886)³⁸⁸ de Villiers de L'Isle-Adam, la fée Viviane de Jean Lorrain³⁸⁹, *À rebours* (1884) de Huysmans, parmi d'autres. Mais c'est probablement la mise en contexte urbain d'Ophélie et d'Ondine qui marque une importante innovation dans la littérature symboliste. L'image de la jeune fille flottante (noyée ou dormeuse) aura un fort impact jusqu'à l'avant-garde, grâce aussi à *L'inconnue de la Seine* dont le masque « a acquis au fil des ans une dimension mythique et esthétique qui l'a transformé en objet de décoration et de fantasmes » (Pinet: 2002, 175).

La légende du suicide de l'inconnue semble remonter à l'an 1898, quand le corps d'une jolie fille est repêché dans la Seine. La beauté de son visage induit un médecin de la morgue à faire un moulage (où en faire un modèle d'atelier)³⁹⁰. Ensuite, il l'expose dans sa boutique située juste derrière Notre-Dame de sorte que ce

³⁸⁷ Dans une des ses premières représentations Salomé est surnommée « sauterelle » et portaiturée pendant qu'elle danse sur les tympans des cathédrales. En plus de la scène de décapitation du saint, l'image dépravée de la danseuse érotique lui coûte une double condamnation morale.

³⁸⁸ Là où Rodenbach fait une opposition entre femme vivante-femme morte, Villiers de L'Isle-Adam la fait entre la femme réelle-artificielle.

³⁸⁹ Nous retrouvons une Lady Viane dans « Opélius ». *Buveurs d'âmes* (1893).

³⁹⁰ Il sera utilisé pour élaborer le mannequin de sauvetage.

visage pâle aux yeux fermés et « le secret du sourire et de l'identité dérobée du masque avaient suffi à retenir l'attention d'un public populaire » (*Ibid.*, 176). À partir des photographies de l'original, maints artistes de la Belle Époque commencent à reproduire le masque et à l'utiliser comme un ornement macabre. La belle endormie se convertit rapidement en l'effigie du sadisme et connaît un succès à l'échelle internationale. L'inconnue s'impose comme un phénomène sculptural, pictural, littéraire et photographique ; Man Ray lui seul en fait une quinzaine d'interprétations. De la nouvelle au roman, en passant par les poèmes et les pièces de théâtre, ses évocations sont nombreuses. Dormeuse ou noyée, cette femme mystérieuse se superpose à la célèbre flottante qui habite les imaginaires fin-de-siècle, Ophélie, contribuant ainsi à la construction d'un palimpseste contemporain qui dépasse l'horizon français. En plus de Jules Supervielle (*L'Inconnue de la Seine*, 1929), Louis Aragon (*Aurélien*, 1944), Giraudoux (*Ondine*, 1939)³⁹¹, et Maurice Blanchot, d'auteurs tels que Rainer Maria Rilke (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), Herta Pauli (*L'inconnue de la Seine*, 1931), Ernst Benkard (*Das ewige Antitz*, 1926), Reinhold Conrad Muschler (*Die Unberkannte*, 1934) inventent l'histoire de la jeune noyée.

L'inconnue de Supervielle est charriée par le courant pendant trois jours ; avant d'arriver à la mer elle est entraînée au fond de la Seine par un « marin des abîmes ». Elle vit sous les eaux avec les Ruisselants, un peuple de noyés, qui cherche à découvrir sa provenance :

- Et maintenant puis-je savoir d'où venez, lui demande le Grand Mouillé
 - Je ne sais plus rien de moi, ni même mon nom
 - Eh bien, vous serez l'Inconnue de la Seine voilà tout
- Alors son sourire d'errante noyée revint sur ses lèvres³⁹².

Finalement, elle est rejetée et il ne lui reste plus qu'à remonter à la surface et mourir réellement. Le passage choisi montre bien l'idée obsédante des artistes de découvrir qui était cette femme anonyme pour lui donner un nom, mais il anticipe en même temps la fascinante thématique de la quête de l'identité masquée.

³⁹¹ à son tour imprégnée de romantisme allemand et inspirée de l'*Ondine* (1811) de Friedrich de La Motte-Fouqué.

³⁹² Cf. SUPERVIELLE, Jules (1931). « L'Inconnue de la Seine ». *L'Enfant de la haute mer*. Paris : Gallimard, p. 89.

À côté des personnages féminins de matrice aquatique et des créatures hybrides (monstres, androgynes, etc.) que nous avons recensés, les êtres masqués, les mannequins et les marionnettes symbolisent aussi l'énigme qu'il faut comprendre pour aboutir à l'essence de l'âme. Le génie de Maeterlinck est là.

3.1.6. Ophélie et la chevelure flottante

Princesse, fée, dormeuse, morte et fleuve, le nom d'Ophélie a des résonances de tout cela. Même la phonétique semble en faire preuve : « O », l'eau sur laquelle elle flotte, « phé », la fée entourée d'eau et de fleurs qui sombre dans la folie, « lie », le lit de la célèbre rivière dans laquelle se noie le personnage shakespearien.

La mise en scène d'*Hamlet* à l'Odéon en 1827 a un impact décisif sur la culture et la sensibilité artistique de l'époque. Durant le XIX^e siècle le personnage d'Ophélie séduit les artistes de presque toutes les disciplines. La richesse des adaptations au théâtre, dans la sculpture (dont nous retenons le célèbre bas-relief en bronze d'Auguste Préault de 1842³⁹³), le dessin et la peinture le confirment. La musique classique contribue également à la fondation mythique de l'héroïne ; d'importants compositeurs tels qu'Ambroise Thomas, Franz Liszt (*Hamlet*, 1858), Johannes Brahms, Berlioz ou Richard Strauss s'inspirent de la jeune fille et font écho de sa fortune.

Les peintures romantique, symboliste et préraphaélite donnent de nouvelles interprétations à l'iconographie et au destin tragique d'Ophélie. Si nous l'observons tout au long de son évolution artistique, elle a l'air d'être un « sujet imaginaire, privé de toute identité propre, se prêtant à toutes les projections et tous les fantasmes, sujet esthétique qui ravit l'inspiration poétique et picturale : c'est à ce double titre que la plasticité construit le mythe ophélien de la fin du siècle » (Cousseau, 2001). Loin d'être tout simplement une folle ou une morte qui flotte, elle subit une métamorphose progressive et plastique qui privilège le thème floral : « la plasticité d'Ophélie constitue assurément l'une des forces d'expansion et de régénérescence du mythe » (*Ibid.*). Les travaux picturaux ont sans doute influé le plus dans ce processus de renaissance.

³⁹³ Le sculpteur romantique représente le corps d'Ophélie dans sa descente vers le lit de la rivière. Exposition au *Salon* de 1850.

Avant d'entrer dans le vif du tissu littéraire, un bref parcours à travers les principaux peintres nous servira pour visualiser les traits de ce changement qui se produira en même temps dans la littérature³⁹⁴. Un regard attentif sera porté sur l'élément aquatique. Entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, les premières figurations de Francis Hayman, George Romney, Benjamin West, Nicholas Rowe illustrent une Ophélie actant parmi d'autres personnages ou au milieu de contextes généraux³⁹⁵. Elle n'est pas le sujet principal, sa mort ou sa chevelure non plus ; de fait, elle est souvent portraiturée en action dans des espaces intérieurs et entourée de monde. Mais ce qui attire notre attention c'est que l'eau n'est presque pas présente. Chez Hayman, par exemple, nous voyons certains éléments iconographiques comme la veste blanche, symbole de pureté, le regard baissé, signe de soumission, mais il n'y a aucune trace de la rivière. Ces premières illustrations semblent se focaliser sur d'autres aspects comme la folie, la tristesse dérivée du meurtre de son père Polonius ou le désarroi provoqué par le manque d'un enterrement digne³⁹⁶. L'élément aquatique est donc assez rare et il sert principalement de simple scénario, comme nous le voyons chez Richard Westall (*The Death of Ophelia*, 1802) ou chez John Severn (*Ophelia*, 1831). Les fleurs commencent à prendre plus de relevance grâce à Richard Redgrave (*Ophelia Weaving Her Garlands*, 1842). La version de Gustave Courbet est l'une des premières qui présentent la jeune fille en premier plan avec les yeux fermés (*Ophélie, la fiancée de la mort*, 1842). C'est à partir des lithographies d'Eugène Delacroix (*La Mort d'Ophélie*, 1843 et 1844) que les préraphaélites proposent des variations dans lesquelles la symbolique de l'eau, de la chevelure, le soin extrême des feuilles et pétales jouent un rôle innovateur. En relation à la chevelure ondulée, elle ne renvoie plus seulement à un trait de la séduction ou de la rhétorique amoureuse du Moyen-âge³⁹⁷ mais à

³⁹⁴ En guise de complément, rappelons que le site de [L'Histoire par l'image](#) offre un itinéraire visuel sous le titre « [La représentation d'Ophélie](#) ».

³⁹⁵ Voir aussi les portraits des actrices Sarah Siddons (1785) ou Harriet Smithson (1827).

³⁹⁶ « manqué à sa tombe des larmes de vraie douleur » (*Hamlet*, Acte IV, scène V). « je ne puis m'empêcher de penser qu'on l'a couché dans la terre froide. À sa tête est l'herbe fraîche, une pierre est à ses pieds [...] son linceul est comme la neige, des montagnes semées de fleurs ».

³⁹⁷ Cf. CONNOCHIE BOURGNE, Chantal (2004). *La Chevelure dans la littérature médiévale et l'art du Moyen-âge*. Aix-en-Provence : Presses Université Provence.

une véritable synecdoque poétique élaborée par grand nombre de poètes du XIX^e siècle. Située au bord d'un étang, tressant des fleurs dans ses cheveux, touchant les arbres ou immergée au milieu de fleurs épanouies, telles sont les nouvelles images d'Ophélie. Delacroix met en scène une Ophélie étendue sur l'eau, encore vivante et à moitié nue. Dans le portrait de Leopold Burthe (*Ophelia*, 1851) elle a les seins découverts, la main qui prend le feuillage de l'arbre comme chez Delacroix mais elle a les yeux fermés. Le tableau d'Arthur Hughes (*Ophelia*, 1852), la première toile exposée à la Royal Academy of Arts de Londres la voit assise sur un tronc de saule en regardant le fleuve qui coule sous ses pieds, le souci du détail anticipe l'exécution de John Everett Millais (*Ophelia*, 1851-1852). « Millais, ce poète si minutieux »³⁹⁸, selon les mots de Baudelaire, remonte au récit de la reine Gertrude et il illustre Ophélie qui flotte sur la rivière anglaise Ewell soutenue pas sa robe et avec les cheveux dénoués. Des corolles, des marguerites, des lys sont éparpillés autour d'elle, un saule au-dessous de sa tête, toutes les fleurs citées par Shakespeare sont là pour symboliser la douleur, la tristesse, l'innocence, la pureté et la fidélité de la jeune fille. Les mains ouvertes vers le ciel, les bras se voient en transparence sous le voile de l'eau, les vêtements imbibés qui entraînent la jeune vers les profondeurs. Elle est comme un nénuphar sur le lit d'eau vert dont elle fait désormais partie. Paul Delaroche lui ferme les yeux et les bras et la laisse flotter sur une surface noire (*La Jeune martyre*, 1855). Dante Gabriel Rossetti réalise toute une série où elle est hors de l'eau et entourée de personnes (*Hamlet and Ophelia*, 1858 ; *First Madness of Ophelia*, 1864) mais elle est particulièrement importante parce que la modèle des peintures est sa propre femme, Elizabeth Siddal, muse de maints préraphaélites. John William Waterhouse Lemaire reproduit différents moments du drame shakespearien, d'abord la jeune est hors de l'eau et jetée sur un tapis d'herbe et de fleurs (*Ophelia*, 1889), ensuite elle est assise sur une branche (*Ophelia*, 1894) ou encore debout (*Ophelia*, 1908 et 1910). La version d'Antoine Auguste Ernest Hébert (*Ophelia*, 1876) anticipe quelques traits spécifiquement symbolistes : une femme inquiétante avec de grands yeux cernés qui fixent le spectateur d'un air grave, une veste noire ; une chevelure blonde dérangée et ornée de lys. Derrière elle, autour

³⁹⁸ *Salon de 1849*. BAUDELAIRE, Charles [1849] (1956). « L'Artiste moderne ». *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, p. 762.

d'elle, l'eau de la même couleur du sous-bois. Le paysage floral et aquatique est désormais fusionné avec son visage et son regard. George Fredrik Watts, peintre victorien, associé au mouvement symboliste, semble « narcissiser » la jeune fille (*Ophelia*, 1880) : elle regarde la surface de l'eau comme si elle voulait sonder les profondeurs. L'Ophélie d'Alexandre Cabanel (*Ophélie*, 1883) est sur le point de descendre sans intention de se noyer : elle embrasse le tronc et le feuillage du saule, son regard n'est pas fou (comme chez Madeleine Lemaire, *Ophélie* 1880) ni mélancolique (comme chez le naturaliste Jules Bastien-Lepage, *Ophélie*, 1881) ; elle est dans une disposition plutôt contemplative. Finalement, elle plonge dans les profondeurs de son âme et se transforme en une sirène qui dort par le pinceau de Paul Albert Steckt (*Ophelia*, 1890). Ici plus que jamais semble se confirmer la thèse d'Anne Cousseau selon laquelle « l'eau apparaît par ailleurs comme le support idéal de la fluidité de la rêverie. Dans le mythe ophélien [...] l'eau n'est cependant jamais envisagée comme miroir : non pas surface réfléchissante, mais eau dormante qui appelle vers les profondeurs »³⁹⁹. La surprise que nous lisons sur le visage peint par Henri Gervex (*Ophelia*, 1892) ainsi que le ciel parfaitement fusionné avec l'eau semblent ouvrir le regard vers un nouveau monde, celui de l'inconscient. Chez Constant Montald (*Ophelia*, 1893) la jeune flotte et joue de la lyre. Autour d'elle des cygnes qui nagent et se mélangent avec sa chevelure. Cette image fait inmanquablement songer à Orphée. On dirait un Orphée au féminin en parfaite harmonie avec la nature qui enchante les hommes avec sa lyre. Poète et musicien, Orphée place l'art poétique au sommet de la métaphysique des arts. Encore chez Georges Jules Victor Clairin (*Ophelia aux Chardons*, 1898) la liaison entre les éléments naturels et humains renvoie à une dimension onirique : elle a les yeux fermés comme si elle était en train de songer. Telle est l'*Ophelia* (1898) de Frances MacNair, totalement chimérique. La composition aux tonalités violettes, l'eau transformée en voile, le sens du mouvement provoqué par le trait du pinceau et symbolisé par le vol des papillons, la veste qui couvre les jambiers et se transforme en queue de sirène. Ophélie est désormais une femme

³⁹⁹ Elizabeth Eleanor Siddal (Lizzie) fut, avec Jame Burden, la modèle anglaise la plus importante des peintres de la fraternité préraphaélite. Elle était également peintre et poétesse ; elle a inspiré et personnifié les idéaux de beauté des artistes préraphaélites (elle a posé notamment pour l'*Ophélie* de John Everett Millais). Elle s'est suicidée en 1862 à l'âge de 33 ans.

imaginaire et idéale. Dorénavant, elle sera de plus en plus abstraite, comme celle de Margaret Mac Donald (*Ophelia*, 1908). La même année, Odilon Redon peint *Ophélie parmi les fleurs* (1908) montrant une dissolution définitive des contours physiques et une liquéfaction des pétales évoquée par le bleu. La corolle semble une onde qui traîne la fille dans l'abîme aquatique. Les interprétations se prolongent au XX^e siècle et fixent l'archétype resurgi de l'eau.

Sans prétendre à l'exhaustivité, l'exposition que nous venons de faire a pour but de présenter sur le plan figuratif l'évolution de la jeune fille ainsi que l'enrichissement mutuel entre peinture et littérature. Cet enjeu capital du symbolisme est évident dans la relation entre Rodenbach et Fernand Khnopff, par exemple. Le célèbre peintre belge dessine le frontispice de la première édition de *Bruges-la-morte* en restant plutôt fidèle à la version de John Everett Millais. Si bien Khnopff respecte les traits iconographiques fondamentaux, nous pouvons apprécier une variation sur le fond : ce sont deux bâtiments encadrant un pont et le profil d'un clocher, qui est l'entrée du Béguinage de Bruges. Il prend la peine de rappeler que les transfigurations littéraires sont déjà tangibles depuis le romantisme. De fait, dans *Mémoires d'outre tombe*, Chateaubriand fait recours à l'image d'une femme mourant en beauté : « elle s'est couchée charmante dans ses flots, comme un astre qui ne doit plus se lever »⁴⁰⁰, en même temps que « le vent du soir soulève ses cheveux embaumés »⁴⁰¹. Certains poètes anglais, comme Alfred Tennyson et Samuel Coleridge, lui rendent hommage. Coleridge y voit par exemple la fusion de deux sentiments inséparables qui sont l'amour pour Hamlet et pour son père. Théophile Gautier consacre un article à l'étude du mythe dans sa *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, mais il y a maints écrivains tels que Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Artur Rimbaud, Jules Laforgue, qui s'occupent de cette figure de tradition païenne jusqu'à en mythifier les traits :

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
 La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,
 Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
 -On entend dans les bois lointains des hallalis.
 Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
 Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir

⁴⁰⁰ CHATEAUBRIAND, François René de (1849-1850). *Mémoires d'Outre-tombe*. Tome II. Op. Cit., p. 90.

⁴⁰¹ *Id.*, *Mémoires d'Outre-tombe*. Tome IV. Op. Cit., p. 337.

Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir⁴⁰².

Ce spectre blanc qui retourne et erre sur les rives du Styx⁴⁰³ tous les soirs pour cueillir ses fleurs, n'est donc pas une femme de chair mais une vision, un rêve, une image idéale immortelle qui s'inscrit dans une fiction de source mythique. Archétype de l'éternel féminin, Ophélie obtient en héritage et résume des constances iconographiques présentes depuis le texte de Shakespeare (telles que la beauté, les fleurs, la folie, la mort sur l'eau) bien que sa polyvalence sémantique varie toujours selon l'artiste. « Ophélie jamais noyée, elle ! » écrit Mallarmé dans ses *Divagations*. Elle s'est transformée par l'eau, elle s'est fusionnée avec la nature, elle a abandonné sa dimension corporelle et historique pour se convertir en un mythe hors temps qui se prête à de multiples fonctions. En effet, la muse peut avoir un versant religieux, tragique et même ironique, comme dans les *Moralités légendaires* (1887) de Jules Laforgue. Claire et innocente, folle ou sage, victime ou libre, nocturne ou diurne, elle est toujours dans un *locus amoenus*. Les apports de Rimbaud sont incisifs dans la mesure où, comme note Anne Cousseau dans son article cité auparavant « il traite le thème d'une manière beaucoup plus personnelle » (Cousseau, 2001), à savoir, intime. Le mythe de la jeune fille charriée par le courant devient dans *Les Flambeaux noirs* (1891) de Verhaeren « le cadavre de ma raison / Traîne sur la Tamise ». La force de régénérescence mythique d'Ophélie réside dans sa plasticité formelle –qui questionne la méta poétique de l'eau– et son pouvoir de dissolution, qui nourrit à son tour l'image fondamentale de la rêverie des eaux. Dans son *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits* (1892), Maurice Maeterlinck parle de l'héroïne shakespearienne en termes d'inspiration onirique :

On a dit que tout homme était un Shakespeare dans ses rêves, et cela est vrai au point, lorsqu'on y réfléchit, de nous faire perdre l'estime de toute réalisation dramatique et de tout effort psychologique qui a lieu pendant le jour. Il semble presque impossible à l'imagination diurne de créer des êtres dans lesquels nous ne nous reconnaissons pas, c'est-à-dire absolument étrangers à nous-mêmes, comme ils le sont dans le monde réel, et capables d'actes que nous ne pouvons ni ordonner, ni défendre, ni prévoir [...]

⁴⁰² RIMBAUD, Arthur (1891). *Reliquaire*. Paris : Léon Genonceaux, p. 27.

⁴⁰³ La représentation funèbre est indiquée par le « fleuve noir, celui des enfers (le Styx mallarméen) où flotte le « fantôme blanc ».

Si je prononce le nom d'Ophélie, aperçois-je quelque chose de sa vie intérieure, et en quoi la distinguerais-je de la pâle multitude des possibilités virginales, si elle n'avait pas sa couronne de marguerites et de renoncules, ses chansons folles et sa mort lente et douce au fil de l'eau ?⁴⁰⁴

Les *Serres chaudes* (1889) montrent la fascination du poète pour le thème de la noyade et pour les paysages aquatiques en général. Ce dernier serait un champ d'exploration d'un rêveur ébloui en face de cet élément et d'un homme qui projette sa mythologie personnelle. Chez Maeterlinck il existe une obsession de la mort par la noyade venant des souvenirs d'enfance, Christian Lutaud la définit comme « une hantise ambivalente des eaux dangereuses [...] qui apparaît réfractée à profusion dans son œuvre » (Lutaud, 1957: 54). De sorte que nous pouvons interpréter la noyée tragique moins comme une femme que comme l'âme du poète :

Hélas ! mes vœux n'amènent plus
Mon âme aux rives des paupières,
Elle est descendue au reflux
De ses prières.

Elle est au fond de mes yeux clos,
Et seule son baleine lasse
Élève encore à fleur des eaux
Ses lys de glace.

Ses lèvres au fond des douleurs,
Semblent closes à mille lieues,
Et je les vois chanter des fleurs
A tiges bleues.

Ses doigts blanchissent mes regards,
En suivant la trace incolore
De ses lys à jamais épars
Et morts d'éclore.

Et je sais qu'elle doit mourir
En joignant ses mains impuissantes,
Et lasses enfin de cueillir
Ces fleurs absentes⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ MAETERLINCK, Maurice (1999). *Introduction à une psychologie des songes. Œuvres I*, Choix de texte établi et commenté par Paul Gorceix. Bruxelles : Editions Complexe, pp. 469-472. Ce texte de Maeterlinck est le nœud de sa réflexion sur le théâtre et sur l'importance du rêve dans le processus de la création littéraire.

⁴⁰⁵ *Id.* (1889). « Aquarium ». *Serres chaudes*. Op. Cit., pp. 63-64.

Lasse de cueillir des fleurs absentes, l'âme meurt au fond des yeux. La noyade métaphorique est aussi reprise par Verhaeren et mélangée avec la composante de la folie, de sorte que ce n'est pas Ophélie mais plutôt le cadavre de la raison qui traîne sur l'eau :

En sa robe, couleur de feu et de poison,
Le cadavre de ma raison
Traîne sur la Tamise.

Des ponts de bronze, où les wagons
Entrechoquent d'interminables bruits de gonds
Et des voiles de bateaux sombres
Laissent sur elle, choir leurs ombres.

Sans qu'une aiguille, à son cadran, ne bouge,
Un grand beffroi masqué de rouge,
La regarde, comme quelqu'un
Immensément de triste et de défunt.

Elle est morte de trop savoir,
De trop vouloir sculpter la cause,
Dans le socle de granit noir,
De chaque être et de chaque chose.
Elle est morte, atrocement,
D'un savant empoisonnement,
Elle est morte aussi d'un délire
Vers un absurde et rouge empire.

Ses nerfs ont éclaté,
Tel soir illuminé de fête,
Qu'elle sentait déjà le triomphe flotter
Comme des aigles, sur sa tête.
Elle est morte n'en pouvant plus,
L'ardeur et les vouloirs moulus,
Et c'est elle qui s'est tuée,
Infiniment exténuée.

[...]

Derrière elle, laissant inassouvie
La ville immense de la vie ;
Elle s'en va vers l'inconnu noir
Dormir en des tombeaux de soir,
Là-bas, où les vagues lentes et fortes,
Ouvrant leurs trous illimités,
Engloutissent à toute éternité :
Les mortes⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ VERHAEREN, Émile (1894). « La morte ». *Les villages illusoires ; Les apparus dans mes chemins ; Les vignes de ma muraille*. Paris : Mercure de France. Orné des images de Joseph Heymans et Ferdinand Khnopff.

Nous avons vu dans la première partie que Rodenbach, lui aussi, est obsédé par l'image de la femme parce qu'elle réalise dans une certaine mesure son aspiration à la transcendance de l'être par son union avec l'eau poussée jusqu'à la liquéfaction. Selon le poète, la mort dans l'eau constitue une possibilité d'évasion devant le gouffre du néant.

Ah ! Ces villes, ce grand silence monotone
 Qu'augmente un son de cloche en tombant de la tour ;
 Ce silence si vaste et si froid qu'on s'étonne
 De survivre soi-même au néant d'alentour
 Et de ne pas céder à la mort qui délie...
 L'eau s'en vint d'elle-même au-devant d'Ophélie.
 Or le silence doux, dont l'eau nous circonvient,
 Nous tente et nous entraîne à son tour dans des roses...
 La ville est morte aussi... qu'est-ce qui nous retient ?
 Et nous sentons vraiment comme l'ordre des choses⁴⁰⁷ !

La ville Ophélie est perçue, vue et vécue. Elle existe dans son *Aquarium mental* (« Que s'orner de reflets, de couleurs accueillies, / Fard délayé du visage des Ophélie ! ») et aussi en dehors des rêveries. Par conséquent, même la jeune fille prend une forme nette avec des contours définis :

Ophélie a laissé sombrer à pic ses nattes
 Qui se sont peu à peu tout à fait dénouées;
 Ses yeux ouverts sur l'eau sont comme deux stigmates;
 Ses mains pâles sont si tristement échouées;
 Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
 Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
 Qui la fait ressembler au mirage d'un saule.
 « Suis-je ou ne suis-je pas ? » a songé sa démente...
 Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,
 Tumulte inextricable où sa tête s'est prise;
 Est-ce le lin d'un champ, est-ce sa chevelure,
 L'embrouillamini vert qui rouit autour d'elle?
 Ophélie étonnée a tâché de conclure :
 « Suis-je ou ne suis-je pas ? » songe-t-elle, fidèle
 Au souvenir des mots d'Hamlet, seigneur volage.
 Ses cheveux maintenant se nouent comme un feuillage
 Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie.
 Ophélie est trop morte, elle se liquéfie...
 Les bagues ont quitté ses mains devenant nulles;
 Ses derniers pleurs à la surface font des bulles;

⁴⁰⁷ RODENBACH, Georges (1888). « Paysages de ville. V ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 86.

Ses beaux délogés des chairs qui sont finies,
 Survivent seuls, au fond, comme deux actinies.
 Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
 Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,
 Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
 Un fouillis végétal issu de cette eau triste⁴⁰⁸.

Chez Rodenbach, la femme est aussi associée au deuil perpétuel et sa chevelure au souvenir des visages du passé qui défilent dans la mémoire. La femme morte survit grâce à la relique de la chevelure, la « tresse interrompue, chaîne brisée, câble sauvé du naufrage » (la même tresse deviendra à son tour l'instrument de vengeance et de mort). Le cadavre est une sorte de matérialisation de cette dernière: « Faces mortes toujours près de s'évanouir / Et sans cesse émergeant, -sitôt qu'on les oublie,-/Au fil de l'Âme, en des détresses dans le verre » écrit-il dans *Au fil de l'Âme*, IX. D'ailleurs, Verhaeren remarque que « Comme tous les grands complexes poétisants, le complexe d'Ophélie peut monter jusqu'au niveau cosmique. Il symbolise alors une union de la Lune et des flots. Il semble qu'un immense reflet flottant donne une image de tout un monde qui s'étirole et qui meurt »⁴⁰⁹. La jeune fille est donc un complexe qui réunit en soi la capacité de dessiner des paysages, diurnes ou nocturnes, lumineux ou sombres, vivants ou mourants, intérieurs ou extérieurs qu'ils soient; des paysages où la lune pâle et les brumes font surgir des visions pareilles à des âmes qui flottent au-dessus des eaux :

L'imagination du malheur et de la mort trouve dans la matière de l'eau une image matérielle particulièrement puissante et naturelle. Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. [...] La mort dans une eau calme a des traits maternels. L'horreur paisible est « dissoute dans l'eau qui rend léger le germe vivant ». L'eau mêle ici ses symboles ambivalents de naissance et de mort. Elle est une substance pleine de réminiscences et de rêveries divinatrices⁴¹⁰.

Somme toute, nous observons que la mythification d'Ophélie se construit à partir du syncrétisme d'éléments littéraires (hérités de la poétique shakespearienne) avec des éléments cosmogoniques

⁴⁰⁸ *Id.*, (1916). « Aquarium mental. III ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 8-9.

⁴⁰⁹ VERHAEREN, Émile (1895). « Mes Mortes ». *Les Villages illusoire précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire*. Bruxelles : Edmond Deman, pp. 96-97.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

(l'eau, les fleurs, la végétation en général, la chevelure, la nuit, la lune, le soleil) qui agrègent des archétypes et s'expriment à travers une esthétique subjective. C'est ainsi que la construction de l'image ophélienne finit par être le paysage de l'âme que chaque artiste reformule. Elle est à l'occurrence une véritable illumination poétique :

Des ténèbres de ta nocturne chevelure,
 Lourde et profonde comme une chaude fourrure,
 Ton visage jaillit, jeune, frais et vermeil,
 Ainsi qu'un triomphant et flamboyant soleil.

Beaux yeux illuminés d'une aube fraternelle,
 Rouges lèvres qu'embrasse une aurore charnelle
 Météores divins des vierges Orient,
 Incendiez mon cœur de vos feux souriants!

Ils ne font, cependant, ces doux charmes de flamme,
 Que le rayonnement terrestre de ton âme,
 Soleil miraculeux qu'implore mon espoir!

En un jour solennel sans nuage ni soir,
 Nous rendras-tu l'éclat des Essences premières,
 Ivresse de mes yeux, Lumière des lumières⁴¹¹?

Par l'eau, sur l'eau, sous l'eau, l'héroïne dramatique se désincarne, perd son individualité pour s'élever au gré de l'universalité et être ainsi modelée à l'infini. « Le prénom *Ophélie* constitue à lui seul un poème » nous dit Christian Lutaud. En effet, il est doué d'une double faculté :

Sur le plan du *signifié*, il connote immédiatement l'héroïne shakespearienne et le nimbe psychopoétique qui lui est lié, à elle et à ses attributs : délicatesse de sentiment, fragilité de femme-enfant victime d'une trahison amoureuse, chant nostalgique, poésie-comptine, folie soudaine, noyade, guirlande de fleurs, arbres penchés sur la rivière, dérive au fil de l'eau, etc. ; et finit par dessiner les contours d'un mythe littéraire souvent utilisé par la génération symboliste. Mais sur le plan du *signifiant*, il a ce mérite éminent, en suggérant des mots comme « offrande », « fleur », « fleurir », « floralies », « frêle », « faillite », « a failli », « fil », « affleurer », « effleurer », « fêlure », « folie », « faux lys » (Rimbaud), « fée »⁴¹².

⁴¹¹ GILKIN, Iwan (1892). « Lumen ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 21.

⁴¹² LUTAUD, Christian (2012). « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck ». *Textyles*, n°41, Bruxelles, pp. 45-56.

« Fleurs », donc, mais aussi « feuillages » ajoutons-nous. Ainsi la nostalgie d'Ophélie peut devenir nostalgie du passé, symbolisé à son tour par la dérive d'une feuille tombée de son arbre et balancée par un flot :

Au bord de l'eau couché, je contemple sans trêve
La feuille qui s'en va loin de l'arbre penché.
Depuis que j'oubliai celle qui fut mon rêve,
Je rêve, tout le jour, au bord de l'eau couché.

Mes yeux suivent toujours cette feuille de saule.
Voici qu'elle revient sous l'arbre, qu'elle frôle !
O ciel! le souvenir de mon bonheur passé
Dans mon cœur palpitant ne s'est pas effacé⁴¹³!

3.2. Femmes mythologiques

À la fin du XIX^e siècle, toutes les disciplines artistiques sont intéressées par l'archétypisation de la femme mythique. Il n'est pas trop aisé de faire un inventaire exhaustif des héroïnes qui participent de cette révolution intellectuelle et esthétique, mais nous allons réviser celles qui ont frappé le plus fréquemment l'imagination des symbolistes et qui peuvent être reconduites vers notre motif.

Le choix d'écrivains qui suit rassemble trois critères formels du mythe littéraire. Ils se présentent d'abord comme les dépositaires des mythes archaïques et ils inventent des variations en deuxième instance ; les personnages qu'ils actualisent possèdent des caractéristiques surhumaines mais adoptent en même temps des ressemblances et des aptitudes humaines inscrites dans le contexte fin-de-siècle ; les éléments réels qu'ils dépeignent sont toujours combinés avec des principes « hors nature ».

Les personnages que nous allons présenter dans les prochains chapitres ne sont que de diverses expressions d'un même drame aquatique, ce qui d'ailleurs nous permet de les rapprocher du drame solaire mallarméen.

Nous insisterons également sur quelques créatures et animaux aquatiques relevant.

⁴¹³ GILKIN, Iwan (1899). « La feuille de saule ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 46.

3.2.1. Vénus ou le principe d'auto-génération

Vénus, la déesse du désir et de la beauté, ou Gaïa, la mère-nature sont la victoire de l'immanence sur la transcendance masculine. Dans la *Théogonie* d'Hésiode la divinité de l'amour sortit d'une onde de la mer, la même écume se généra quand Saturne lança les testicules de son père Ouranos dans l'Océan. L'image, avec toutes ses modulations⁴¹⁴ a stimulé l'imagination des artistes depuis l'antiquité, et a connu une nouvelle gloire grâce aux humanistes de la Renaissance (Botticelli, Raphaël, Tintoretto, Correggio, Praxitèle), aux peintres et aux sculpteurs maniéristes, aux baroques et aux néoclassiques. Entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle la naissance marine de la déesse est travaillée à plusieurs reprises par Odilon Redon⁴¹⁵ et Gustave Moreau. Les versions de Redon nous intéressent spécialement puisqu'il nous offre une perspective visuelle des évolutions littéraires et il fait preuve des mythes cosmogoniques. Bien que *Vénus dans une coquille* (1912) soit légèrement postérieure, c'est probablement la peinture la plus représentative : Redon mélange l'image glorieuse d'une déesse auréolée à une plus profane, celle de la vulve (d'où elle sort). Les deux fonds, marin et céleste, qui entourent Aphrodite se fusionnent ; le chaos, la perte des contours, le principe associatif (femme créature, femme créatrice) sont au centre de la quête artistique. Quant à l'antérieur tableau du préraphaélite anglais Walter Crane, *The Renaissance of Venus* (1877), il est aussi fort symbolique dans la mesure où la femme est entourée d'oiseaux blancs qui volent au-dessus de l'horizon (dans le ciel), sur la surface marine (sur l'eau) et, par le reflet, dans les profondeurs (sous l'eau). Le mouvement circulaire qu'ils génèrent aboutit sur terre, se réconcilie avec trois nymphées nues derrière Vénus et il réunit toutes les dimensions.

Pour en revenir à la poésie, Vénus est associée aux peines et aux consolations de l'amour selon l'occurrence mais on l'évoque pour en faire un dispositif d'union cosmique, comme nous montre *L'invitation* de Georges Eekhoud. Si les métaphysiques antiques et médiévales avaient établi une partition entre un monde céleste,

⁴¹⁴ Vénus accroupie ou debout dans la coquille à une ou deux valves, accompagnée par les dauphins ou par d'autres personnages mythiques.

⁴¹⁵ Rappelons qu'entre 1910 et 1912 Odilon Redon élabore jusqu'à six versions de la Naissance de Vénus. Ses représentations rappellent également les peintures de Salomé.

délivré des contingences, et un monde sublunaire, la modernité veut résoudre cette opposition. Eekhoud dirige une sorte de prière lyrique à Venus (« La lune a revêtu sa splendide auréole. / A ce signal Vénus a rallumé ses feux, / Les chastes nénufars ont fermé leur corolle / Aux baisers du zéphyr, amant voluptueux! »⁴¹⁶); les deux amants sont au bord du lac et l'amoureux invoque la déesse pour qu'elle bénisse leur union (« Oh ! viens au bord du lac confondre nos deux âmes, [...] Nous pourrons voir dans l'eau se refléter l'étoile »⁴¹⁷). Le verbe « confondre » fait preuve de la propriété associative du personnage mythique : symbole et prêtresse de l'amour, elle descend, s'approche pour bénir et unir les âmes avec le Cosme. À moitié entre une pratique de type animiste et une profane (Dieu est absent), la déesse est là pour surveiller et seconder la volonté de l'homme ; dans le ciel (astre) ou dans la mer (coquille), elle regarde et elle est regardée :

Le croissant de l'astre nocturne
Ote son voile taciturne
Et sourit à mes yeux rêveurs.
Salut, Vénus, blonde planète,
Dont les rayons sur notre tête
Jettent une clarté discrète⁴¹⁸.

Ce processus de liquidation du ciel, des astres et des chairs est visible dans *La Naissance de Vénus* de Valéry et il est associé aux propriétés de l'imagination. « Son œil mobile » renvoie au jeu de miroitements (ou de mirages ?) qui se produit entre l'eau, l'astre, l'homme et l'amoureuse. Les vers de Théodore Hannon, poète injustement tombé dans l'oubli, portent sur l'admiration idéale d'une « Vénus la blonde » qui naît de l'écume de la mer du Nord, la mer d'Ostende dont le « sceptre est d'or et les plus beaux mirages / Se font réels sur son sable idéal ! »⁴¹⁹. C'est une mer mythique qui prend les semblances d'une femme fondue avec le ciel et les astres :

J'ai vu la mer, j'ai vu la mer immense et blonde
Elle étend sa nappe au large horizon gris
Et l'on eût dit, là-bas, le firmament et l'onde,

⁴¹⁶ EEKHOUD, Georges [1870] (1877). « Invitation ». *Myrtes et Cyprès*. Paris : Librairie des bibliophiles, p. 22.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁸ *Id.* [1871] (1877). « Méditation ». *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 61.

⁴¹⁹ HANNON, Théodore (1909). « Ostende ». *Au clair de la dune*. Paris : Dorbon aîné, p. 8.

Deux lèvres de géant closes dans un souris.

Au soleil emperlant son dos frangé, la vague
S'en venait se rouler sur le sable étoilé
De coquillages blancs où dort la plainte vague
De quelque néréide à l'amour envolé⁴²⁰.

La mer blonde est une « grande coquette / Dont l'homme n'a jamais su faire la conquête, / Cruelle, elle se rit de lui »⁴²¹. La tension entre l'idée et sa réalisation est maintenue : femme idéale qui se laisse voir mais qui ne se laisse pas saisir, femme qui fait rêver et se fait à la fois détester ; impassible, la déesse de la beauté fait souffrir les hommes qui la contemplant jusqu'au point qu'ils ne peuvent plus retenir leurs larmes, comme dans le *Veneri benevolenti* (1885) d'Henri de Régnier :

Car, bien souvent j'en vois qui s'en viennent pleurer
A tes pieds du tourment d'idéal qui les hante,
Et meurent du désir de l'impossible Amante.
Tu n'as pas de regards pour qui veut t'implorer.
Tu restes insensible à ces larmes humaines
Dont monte jusqu'à toi l'intarissable flot,
O Vénus, sans jamais qu'un rire ou qu'un sanglot
Desserre la rigueur de tes lèvres hautaines⁴²².

La Vénus de Régnier est une divinité menaçante, sa beauté étant fatale : « Je sens secrètement se glisser dans mon cœur / L'effroi de ta splendeur divine et meurtrière »⁴²³. La *Vénus* d'Émile Verhaeren est très originelle dans la mesure où elle semble subir une sorte d'ophélisation :

Vénus,
La joie est morte au jardin de ton corps
Et les grands lys des bras et les glaïeuls des lèvres
Et les grappes de gloire et d'or,
Sur l'espallier mouvant que fut ton corps,
ont morts.
[...]

⁴²⁰ *Id.* (1909). « Marine sentimentale ». *Au clair de la dune*. Paris : Dorbon aîné, p. 22.

⁴²¹ *Id.* (1909). « Profanes ». *Au clair de la dune*, Op. Cit., p. 26.

⁴²² RÉGNIER, Henry de (1889). « Veneri benevolenti ». *Premiers poèmes*. Paris : Mercure de France, p. 30.

⁴²³ *Ibidem*.

Vénus,
 Sois doucement l'ensevelie,
 Dans la douceur et la mélancolie
 [...]
 Sur l'or des mers, tu te dressais, tel un flambeau.
 Mais aujourd'hui que sont venus
 D'autres désirs de l'Inconnu,
 Sois doucement, Vénus, la triste et la perdue,
 Au jardin mort, parmi les bois et les parfums,
 Avec, sur ton sommeil, la douceur suspendue
 D'une fleur, par l'automne et l'ouragan, tordue

Tes mains douces, comme du miel vermeil,
 Cueillaient, divinement, sur les branches de l'heure,
 Les fruits de la jeunesse à son éveil ;
 Ta chevelure était un buisson de soleil

Ton torse, avec ses feux de clartés rondes,
 Semblait un firmament d'astres puissants et lourds⁴²⁴.

Établis sur le principe d'assimilation de contraires, les vers qui précèdent convertissent la femme dans un paysage floral, un jardin mythifié, un *locus almus* dans lequel se déploient les forces aimables et hostiles qui habitent l'intériorité du sujet. Il s'agit pour Eekhoud d'un véritable Eden où *Le Garde Forestier* trouve soulagement après le travail fatiguant réalisé pendant une journée toute entière :

Là travaille, se cache, est vaillante, en chantant,
 Une blonde compagne, une ange qui l'attend ;
 [...]
 Il ouvre. Il peut serrer
 Sur sa mâle poitrine un enfant, une femme,
 Une mère ! – L'Eden est chez lui, dans son âme⁴²⁵.

Chaque matin, le travailleur quitte sa « blonde compagne » et la retrouve au tomber du soleil. Le feu de l'astre est associée aux propriétés maternelles et amoureuses, pendant que son cycle se rattache à l'importance de maintenir vive la flamme de la passion poétique. Ainsi, chez Verhaeren, l'âme qui brûle fait renaître des cendres une *Vénus ardente* (1886) :

⁴²⁴ VERHAEREN, Émile (1902). « Vénus ». *Les Forces Tumultueuses*. Paris : Mercure de France, p. 23.

⁴²⁵ EEKHOUD, Georges (1879). « Le Garde Forestier ». *Les Pittoresques*. Op. Cit., p. 42.

En ce soir de couleurs, en ce soir de parfums,
 Voici grandir l'orgueil d'un puissant crépuscule
 Plein de flambeaux cachés et de miroirs défunts.
 Un chêne avec colère, à l'horizon, s'accule
 Et, foudroyé, redresse encor ses poings au ciel.
 Le cadavre du jour flotte sur les pâtures
 Et, parmi le couchant éclaboussé de fiel,
 Planent de noirs corbeaux dans l'er des pourritures.

Et le cerveau, certes morne et lassé, soudain
 S'éveille en ces heures de fastueux silence
 Et resonge son rêve infiniment lointain,
 [...]
 Où la vie allumait sa rouge violence
 Et, comme un grand brasier, brûlait la volonté.
 Et le désir jappant et la ferveur torride
 Ressuscitent le cœur mollessement dompté,
 Et voici que renaît Vénus fauve et splendide,
 Guerrière encor, comme aux siècles païens et clairs,
 Qui l'adoraient en des fêtes tumultueuses,
 Tandis qu'elle dressait, comme un pavois, ses chairs,
 Pâle, le cou dardé, les narines fougueses⁴²⁶.

Cette géographie imaginaire –où le mythe féminin devient l'expression d'une tension intérieure et d'un drame solaire– touche aussi bien l'univers de la fiction que le processus même de l'écriture. De ce point de vue, Vénus peut être considérée comme le principe de l'auto génération poétique.

3.2.2. Salomé et Hérodiade, une seule pécheresse

À la fin du XIX^e siècle, l'identité Salomé-Hérodiade est envisagée comme la figure mythique de la princesse orientale aux cheveux dorés, au tempérament fougueux et ornée de bijoux étincelants; bref, un drame solaire tout entier. Mais les premières versions de la fille d'Hérodiade se doivent moins à la génération des symbolistes qu'à l'iconographie médiévale. C'est donc par le domaine des arts visuels qu'il faut s'approcher de la pécheresse. La scène de la décapitation retient l'attention des peintres de la Renaissance italienne et flamande et les poètes religieux restent d'abord fidèles à cette représentation. Cependant, Salomé devient au fil des siècles une figure païenne de plus en plus érotique et

⁴²⁶ VERHAEREN, Émile (1895). « Vénus ardente ». *Poèmes : les bords de la route ; Les Flamandes ; Les moines*. Paris : Mercure de France, p. 18.

manipulatrice, et elle arrive à dépasser l'arrogance vicieuse de sa mère. C'est pourquoi les noms de Salomé et d'Hérodiade s'intercalent et se superposent souvent. La parenté entre les deux permet de traiter les thèmes de la vengeance, la passion, la cruauté démoniaque, la sensualité exotique et l'attrance vers l'idéal trompeur.

En fusionnant l'héritage biblique⁴²⁷, classique et romantique et en s'inspirant de la *Deutsche Mythologie* (1844), Heinrich Heine est l'un des premiers poètes à introduire en littérature le nom de la déité antique. Dans *Atta Trol. Rêve d'une nuit d'été* (1841), Hérodiade est perçue par la sorcière Uraka pendant la cavalcade des esprits. Au XX^e siècle la princesse juive perd son aura chrétienne pour entrer dans les légendes folkloriques européennes, de sorte qu'elle se transforme tour à tour en esprit chevauchant un animal fantastique, sorcière, femme païenne, figure onirique, princesse malade, victime de folie amoureuse, séductrice maligne ou prostituée. Nous avons là les caractérisations amplifiées par décadents et symbolistes. Les recueils de Heine sont traduits et publiés en France l'an 1847 ; Flaubert (*Salammbô*, 1862, *Hérodiade* 1877), Lorrain (*La forêt bleue*, 1882), Banville (*Hérodiade* 1857, *Les rimes dorées*, 1870), Laforgue (*Salomé*, 1887), Baudelaire et Mallarmé (*Hérodiade*, 1864-67) ne tardent pas à lui rendre hommage. Dans *À rebours* (1884), les tableaux de Gustave Moreau qui peignent Salomé sont une véritable addiction pour le duc des Esseintes : le anti-héros ne cesse pas de les contempler. Huysmans la décrit comme la « déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles » jusqu'à l'identifier à une « Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche »⁴²⁸. Fasciné par le mythe et inspiré par *Salammbô* de Flaubert, Moreau lui consacre deux tableaux, *Salomé dansant devant Hérode* (1871) et *L'Apparition* (1871). La fleur de lotus blanche qu'elle secoue est plus que le symbole de la virginité : il est le calice et le vase d'où la princesse surgit. Comme le dieu Brahma, Salomé émerge de l'univers aquatique car le lotus symbolise la

⁴²⁷ Salomé s'apparente dans les évangiles à la prostituée de l'Apocalypse et aux pécheresses des origines. Cf. *L'Évangile selon Saint Matthieu*.

⁴²⁸ HUYSMANS, Joris-Karl (1884). *À Rebours*, second volet d'un triptyque, publié entre *A vau-l'eau* (1882) et *En rade* (1887).

naissance au sein des eaux (Eliade, 1949 : 17). Son nom évoque en même temps le sadisme, les péchés et l'amour destructeur. La luxure est associée à la dépravation, à la perte des idéaux moraux et à la dégradation de la beauté, d'où la connexion de la femme lubrique avec la bête ou le monstre.

3.2.3. Mélusine : l'imagination amphibie

Avant de se convertir dans un personnage mythico-littéraire, ce monstre aquatique charmant fait l'objet de légendes, de folklores et de récit oraux qui se perdent dans la nuit des temps. Les premiers textes latins qui transcrivent la métamorphose d'une fée en serpent, vinculée à la rupture d'un interdit, apparaissent pendant le XII^e siècle. C'est d'après *Mélusine ou l'histoire des Lusignan* (1393) de Jean d'Arras⁴²⁹ et *Le Roman de Mélusine* (1401) de Coudrette que le personnage se greffe à la littérature. Mélusine est l'ancêtre mythique de la famille des Lusignan et elle possède une double nature parce qu'elle est fée par sa mère et humaine par son père⁴³⁰. Cependant, la malédiction que lui inflige Présine lui laisse le choix de transcender sa double condition et devenir complètement humaine. Lien entre le monde réel et l'univers merveilleux, Mélusine est également le trait d'union entre la vie et la mort. Par le mariage avec Raymondin de Lusignan, elle cherche à se mêler aux humains et pour cacher sa nature serpentine elle se voit obligée de lui imposer un interdit (comme sa mère) : il ne peut la voir le samedi quand elle se baigne dans la cuve. Pris de soupçons, son époux l'épie par un trou creusé dans la muraille et il découvre qu'elle a une queue de serpent ; il la traite de « tres faulse serpente »

⁴²⁹ Jean de Berry lui demanda d'écrire le roman entre 1392-1393. En 1401, Coudrette en fait une adaptation en vers à la requête de Guillaume Larchevêque. Les romans connaissent de nombreuses rééditions et traductions. À partir de 1456, grâce à Thüring von Ringoltingen, l'histoire de Mélusine se traduit en allemand et obtient un grand succès international. Parmi les adaptations tardives plus remarquables figurent la citation de Rabelais dans le *Quart Livre* (XXXVIII) ; le conte de Goethe (1795) « *Die grüne Schlange* ou *Das Märchen* » paru dans les « Entretiens des Emigrés allemands » ; un passage dans *Le Vase d'Or* (1814) d'Hoffmann et la célèbre pièce *Mélusine ou la Robe de saphir* de l'écrivain belge Franz Hellens, parue en 1920.

⁴³⁰ Dans *Le Roman de Mélusine*, Jean d'Arras, raconte d'abord l'histoire de Présine. Le roi Élinas est en train de chasser dans une forêt quand, pris de soif, il s'approche d'une source et rencontre Présine qui chante. Il tombe amoureux et la demande en mariage ; elle accepte en posant la condition qu'il ne la visite pas pendant ses couches. Quand elle met au monde trois filles, Élinas –au sommet de la joie– la visite en oubliant sa promesse de sorte que Présine s'envole avec les trois petites.

et il l'oblige à s'enfuir (elle s'envole sous sa forme animale). C'est sur cet interdit, strictement branché avec la notion de mystère et de la séparation des espaces⁴³¹, que réside l'intérêt des symbolistes: l'outrepasser signifie découvrir un autre degré de l'être et s'engager dans un paysage méconnu. Les artistes de presque toutes les disciplines sont confrontés au problème de la représentation de la femme au bain surprise par un voyeur et donc de son secret dévoilé. Dans le prolongement des études de Durand, le parallélisme entre l'image de la luxure et celle de la purification par l'eau est immédiat. Sa condition ambivalente (mi-femme, mi-animal, à mi-chemin entre le monde des hommes et l'au-delà) et ses représentations esthétiques tendent à affaiblir l'évocation du monstrueux ; par contre, le bain est la forme de purifier la partie démoniaque et surnaturelle qui donne accès à la pure humanité. Dans le contexte de la religion chrétienne nous remarquons que Mélusine combine la figure d'Ève et du serpent de la Genèse, d'où son association à la fécondité et à la tentation. L'analyse de la complexe symbolique qui concerne notre figure à l'époque fin-de-siècle tient compte d'autres éléments puisqu'elle est plus qu'une simple reprise de la légende médiévale au caractère religieux ; elle symbolise la recherche de l'âme.

Nous avons avancé quelques comparaisons avec la jeune fille du *Chant de l'eau* de Verhaeren. L'inspiration du fond légendaire, la relation qu'elle entretient avec l'élément aquatique et le voyeurisme sont au cœur de sa quête poétique mais Verhaeren questionne plutôt le monde de l'« au-dedans » que celui de l'« au-delà ». Déjà au début du XIX^e siècle, Friedrich de la Motte-Fouqué questionnait dans *Ondine* (1811) l'existence de l'âme, et plus en détail, la possibilité que les femmes ont d'acquérir une âme par l'union avec un homme. Ondine est une blonde d'une beauté merveilleuse qui un jour frappa à la porte d'un vieux pêcheur qui vivait au bord du lac. Elle avait les cheveux complètement mouillés et il l'accueille. Un ami, Hans, tombe amoureux d'elle et lui propose de la marier ; un interdit accompagne l'acceptation : s'il la trompe elle le tuera. Grâce au mariage elle possède une âme mais il se laisse séduire par son ex fiancée Bertha et Ondine le condamne à mort. Elle commence à pleurer incessamment jusqu'à inonder et

⁴³¹ La porte qui sépare le bain de la chambre du château est la frontière du monde intérieur et extérieur, le lien qui rattache la fée au monde terrestre, et fait aussi preuve du jeu des regards. Les symbolistes traitent ce voyeurisme de poétique et en feront une élaboration théorique précise.

étouffer l'âme de Hans. Nous retrouvons la fée aussi chez Maeterlinck, sous la variation de Mélisande dans la pièce *Pelléas et Mélisande*, représentée en 1893 et ensuite adaptée à l'opéra par Debussy l'an 1902. Le thème de la chasse, de l'eau, de l'apparition auprès d'une fontaine au milieu du bois, l'union avec un homme et une prohibition tissent l'analogie avec l'histoire de Mélusine. Quant à Péladan, il propose dans *Mélusine* (1895) un traitement novateur de la femme-serpent qui devient une jeune amputée de deux pieds à cause d'un accident.

Si les symbolistes redécouvrent les œuvres de Jean d'Arras et de Coudrette c'est parce que les interrogations que suscitent l'histoire et la figure de la fée donnent la voix aux inquiétudes de l'époque, ainsi qu'aux questions posées autour de la quête du *locus almus*. Mélusine est intéressante dans la mesure où elle permet d'associer des milieux hétérogènes qui ne peuvent pas coexister dans la réalité, elle incarne donc la notion de limite en tant que lien et frontière perméable (humain-inhumain, terre-eau, intérieur-extérieur), d'où son association au monde amphibie propice au déploiement de l'imagination.

3.2.4. Nymphé Lédá - cygne Jupiter

Depuis l'antiquité les représentations de Lédá pullulent dans la peinture et la sculpture. En ce qui concerne la fiction, l'on doit les premières versions à Homère (*Odyssée* XI) et à Ovide (*Métamorphoses* VI). Lédá était l'épouse du roi de Sparte, Tyndare ; Jupiter prit l'apparence d'un cygne et l'approcha près du fleuve Eurotas pour la séduire. De leur union naquirent deux œufs. Du premier sortirent Castor et Pollux, future constellation des Gémeaux, tandis que du deuxième naquirent Héléne, dont la beauté provoqua la guerre de Troie, et Clytemnestre, qui épousa le roi Agamemnon. Le mythe revient en force à la Renaissance (Giorgione, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Ammanati, Corrège, Véronèse, Tintoret), se poursuit à l'époque baroque (Rubens, Poussin, Anguier) et il retourne en vogue pendant le symbolisme. Moreau dédie à Lédá une douzaine de peintures et dizaines de dessins. Le mythe continue d'inspirer Redon, Mossa, Gervex et de nombreux sculpteurs tels que Desbois, Maillol, Malfray et Bourdelle. Avant d'analyser les textes littéraires, nous allons retenir notre attention sur trois versions plastiques : l'aquarelle *Lédá et le*

cygne d'Odilon Redon, *Léda et le cygne* (1870) de Gustave Moreau et *Léda et le cygne* de Paul Prosper Tillier. Chez Redon, la femme caresse le cygne aux contours flous, les lignes et les couleurs amalgamées rendent indissociables les figures ; chez Moreau, la femme, à l'air songeur et mélancolique, est entourée par les ailes du cygne et couronnée par les anges ; Léda est une princesse élevée au rang de reine et enfin sacralisée par l'union avec le ciel. Quant à Tillier, Léda, allongée au bord de l'eau, embrasse l'aile du cygne en même temps qu'elle cherche à le repousser ; l'oiseau est à moitié immergé et la regarde fixement. L'attirance et la répulsion génère une tension qui exprime bien la nature amphibie de la femme.

Les interprétations sur la symbolique de l'oiseau changent selon l'artiste mais les variations coïncident généralement avec l'apparition mythologique de Jupiter près de l'eau et elles visent à figurer l'acte poétique. Le cygne est le messenger de l'idéal pur : il peut vivre sur et sous l'eau mais il peut aussi déployer ses ailes et s'envoler vers le ciel ; il est un « Flot neigeux qui vole / entre un double azur »⁴³². Cet azur serait l'horizon baudelairien et l'idéal mallarméen, qui par le mouvement vertical situe la patrie de rêves et de la beauté dans les profondeurs. Le cygne est donc une créature qui peut s'effondrer et s'envoler, apparaître dans le ciel et disparaître sous l'eau, chanter ou regarder en silence. Pour reprendre les vers de Rodenbach : « Or ces cygnes, ce sont les âmes de naguères / Qui n'ont vécu qu'à peine et renaîtront plus tard / Poètes s'apprenant aux silences de l'Art »⁴³³. Le moment de cette rencontre bucolique au bord d'un ruisseau est repris par Mallarmé dans *Autre éventail* (1899) et *Loeda. Idylle antique* (1859). Quant au premier, les ailes du cygne se transforment en les lamelles de l'éventail : « O rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main »⁴³⁴. Le mouvement d'ouverture et de fermeture des lamelles reproduit le battement du plumage et l'érotisme de l'approche :

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement

⁴³² FIERE, Zénon (1905). *Le Chant du cygne*. Paris : Lemerre, p. 3.

⁴³³ RODENBACH, Georges (1888). « Du silence. XIX ». *Le règne du silence*. Paris : Lemerre, p. 217.

⁴³⁴ MALLARMÉ, Stéphane (1899). *Les Poésies*. Frontispice de F. Rops. Op. Cit., p. 85.

[...]
 Le sceptre des rivages roses
 Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
 Ce blanc vol fermé que tu poses
 Contre le feu d'un bracelet⁴³⁵.

Cette transformation, accompagnée de retours phonétiques (aile, voile, éventail), se rattache finalement à la symbolologie de la femme orientale, à l'onirisme et au drame solaire. Le thème de la chevelure dorée revient aussi dans *Loeda* et participe de la structure mythique que soutient notre palimpseste :

Loeda, le front rêveur, voile son sein vermeil
 Comme un marbre sacré de longues tresses blondes,
 Loeda, que ses sœurs croient dans les bras du sommeil
 Rit au coquet portrait que balancent les ondes
 [...] Sortant des verts roseaux
 Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'onde...
 La fleur que la fraîcheur, comme au matin, inonde
 Pare le bec d'un cygne et vogue sur les eaux.
 Lys pâlit interdite et ses sœurs sont muettes !
 [...] « Je t'aime ! » dit l'oiseau, « ravi, sous les cascades
 « J'ai vu l'eau ruisseler sur ton corps, de mon nid !
 « Je t'aimai... » murmurant cette parole douce
 Il ploya son blanc col moelleux comme la mousse
 Autour du sein brûlant de la nymphe qui rit.
 Loeda voit à son front scintiller une étoile !
 « Qui donc es-tu ? qui donc ? cygne au baiser de miel ? »
 Dit-elle en palpitant. – « Ton amant ! » - « Oh ! dévoile
 « Ton nom, cœur enivrant ! » - « Loeda, le roi du ciel ! »
 Jupiter !.. à ce nom, mollement son sein rose
 Plein d'amour se noya dans le sein ondoyant
 Du cygne au col neigeux qui sur son cœur riant
 Cueille d'ardents baisers. Sous son aile il dépose
 La nymphe frémissante : ils ne forment qu'un corps.
 Loeda se renversa, la paupière mi-close,
 Ses lèvres s'entrouvrant... sourit dans cette pose...
 - Et la nuit tomba noire et voila leurs transports⁴³⁶.

Dans ce contexte, Lédá est une nymphe accompagnée par ses sœurs et elle est soudainement surprise par l'apparition du cygne. Le caractère féérique est intéressant dans la mesure où elle présente a priori une dimension surnaturelle (déité) qui double son origine profane (reine). Le résultat de la juxtaposition est une première

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴³⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1859). « Loeda ». Op. Cit.

dissolution des principes dont les autres éléments du poème (nuit-jour, féminin-masculin, humain-animal) participent à la fois. Ce monde idéal qui peint la poésie symboliste apparaît comme une équation qui annule les oppositions :

Le mythe de Léda semble, à première vue, reprendre la même interprétation, mâle et diurne, du symbole du cygne. A l'examiner de plus près on remarque cependant, que, si Zeus se change en cygne pour approcher Léda, c'est, nous précise le mythe grec, après que celle-ci *s'est métamorphosée en oie pour lui échapper*. Or, [...] l'oie est un avatar du cygne dans son acception lunaire et femelle. Les amours de Zeus-Cygne et de Léda-Oie représentent donc la bipolarisation du symbole, ce qui conduit à penser que les Grecs, rapprochant volontairement ses deux acceptions diurne et nocturne, ont fait de cet oiseau un symbole hermaphrodite où Léda et son divin amant ne font qu'un⁴³⁷.

Et encore, dans *La Jeune Parque* de Valéry, la quête de l'unité absolue et le parallélisme du cygne avec le « je » poétique nous fait songer, dans un contexte plus large, à l'amour pour l'art et le pouvoir religieux des mots. D'un côté, la chair se transforme en marbre et le plumage en amant divin, de sorte que le poète saisit la beauté : « Mes pauses, sur le pied portant la rêverie, / Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie, / Cent fois sur le soleil joue avec le néant, / Et brûle, au sombre but de mon marbre béant⁴³⁸ ». De l'autre, le cygne-dieu traduit la victoire du poète sur l'inachèvement artistique ou l'impuissance de créer. Les Parques seraient à la fois trois variations du Moi et le dieu de l'art. Sylvie Ballestra-Puech semble confirmer cette hypothèse; selon elle les trois parties de l'ouvre représentent les trois sœurs (à leur tour expression du Moi) :

Rappelons que depuis Platon chacune des trois déesses du destin est associée à une modalité du temps : [...] Clotho chante le passé, Lachésis le présent et Atropos l'avenir. Or on retrouve une répartition comparable entre les trois Moi de la Jeune Parque : l'harmonieuse Moi est évoquée au passé, la « secrète sœur » est tournée vers l'avenir tandis que la « mystérieuse Moi » manifeste la force du présent. Entre elles trois se joue le drame de la conscience, partagée à chaque instant entre la nostalgie d'un bonheur perdu, l'étonnement devant le présent et l'angoisse face à l'avenir⁴³⁹.

⁴³⁷ CHEVALIER, Jean (1985). *Dictionnaire des symboles*. Op. Cit., p. 333.

⁴³⁸ VALÉRY, Paul (1942). « La Jeune Parque ». *Poésies*. Paris : Gallimard, p. 62.

⁴³⁹ BALLESTRA-PUECH Sylvie (1993). *Lecture de « La Jeune Parque »*. Paris : Klincksieck, p. 75.

La conscience du moi et la gloire du poète nous renseignent sur la quête de l'unité (monde intérieur-monde extérieur) à laquelle aspirent les artistes symbolistes et qui est associée au reflet ainsi qu'à l'activité onirique.

Henri de Régner, quant à lui, il fait allusion à l'histoire originelle de la nymphé mais il transforme la chair en bronze et insiste sur la relation de symétrie et inversion des unités poétiques. Dans *Léda* il est question d'une statue à l'air endormi entourée par l'eau miroitante et nombre de cygnes. Le sommeil, au début, s'attribue à l'eau et, à la fin, au bronze de la statue ; l'on retrouve la même disposition dans *La Nymphé* : le premier vers désigne « l'eau calme qui s'endort, déborde et se repose / Au bassin de porphyre et dans la vasque en pleurs, / En son trouble sommeil »⁴⁴⁰ ; tandis que la fin désigne « la Nymphé endormie » que nous savons être statue. Revenons au dispositif spéculaire de Léda :

Au centre du bassin où le marbre arrondi
Entoure une onde léthargique qui tréssaille
D'une ride qu'y fait, de son bec qui l'entraîne,
Un cygne se mirant à son miroir verdi,

Elle cambre son corps qu'une attente roidit ;
Son pied nu touche l'eau que son orteil éraïlle,
Et sa langue s'accoude à la rude rocaïlle,
Et son geste s'étire au métal engourdi.

Les cygnes nonchalants qui nagent autour d'elle
Approchent de la Nymphé et la frôlent de l'aïlle
Et caressent ses flancs de leurs cols onduleux ;

Et le bronze anxieux dans l'eau qui le reflète
Semble encor palpiter de l'amour fabuleux
Qui jusqu'en son sommeil trouble sa chair muette⁴⁴¹.

Or, Régner est obsédé par l'enjeu du miroir, de la répétition et des contraires parce qu'ils traduisent l'oscillation entre dualité et unicité. La prise de conscience de soi et de l'identité du sujet aboutit, par la voie artistique, à la réalisation de l'unité cosmique. Patrick Laude, dans son étude des *Odelettes*, constate cette intimité entre le sujet et le référent :

⁴⁴⁰ REGNIER, Henri de (1902). « La Nymphé ». *La Cité des Eaux*. Paris : Mercure de France, p. 24.

⁴⁴¹ *Id.* (1902). « Léda ». *La Cité des Eaux*. Op. Cit., p. 23.

Ces jeux sur la dualité traduisent souvent, dans les *Odelettes*, une sorte d'unité supérieure et constituent en ce sens une allusion à l'identité poétique qui, pour ainsi dire, les résorbe. Nous voudrions offrir quelques exemples de cette utilisation de la dualité en vue de l'unité. Considérons la strophe suivante d'*Odelette* I [...] La dualité de l'intérieur et de l'extérieur est une de celles qui reviennent le plus souvent chez Régnier : mais remarquons ici comment cette dualité se résout en fait en une interpénétration des deux pôles, le vers « au fond du soir, en leurs pensées » tisse ainsi une correspondance entre la profondeur de l'intériorité et celle de l'extérieur, tandis que le vers « Ceux qui passent en leurs pensées » projette conjointement la série de l'intérieur (« les pensées ») dans l'extériorité. Ainsi se trouve suggérée une sorte d'identité entre les deux pôles de la dualité initiale, si bien que le « silence », le « vent », les « pensées » semblent participer d'une même réalité dans laquelle s'estompe la scission extérieur/intérieur. L'écoute de la nature est alors écoute de soi-même et vice-versa, non pas tant d'ailleurs en ce que l'âme se projetterait sur le paysage selon une modalité romantique conventionnelle, mais parce que l'intérieur « est » l'extérieur⁴⁴².

Pour conclure, la fascination pour les créatures mythiques associées à l'eau, la résolution des contraires, le miroir, l'abstraction du monde extérieur, ne traduisent au fond que la création d'une autre réalité, qui est l'âme, et la quête de l'unité.

3.3. Narcisse ou le miroir de l'âme

Narcisse est une figure mythique qui hante l'imagination des artistes dès les *Métamorphoses* d'Ovide ; le jeune incliné sur l'eau d'une source s'éprend notamment de son image reflétée et se perd dans la contemplation de lui-même jusqu'à en mourir. Narcisse trouve l'idéal de beauté dans son double. Si l'on se tient au nom, la fleur de narcisse renvoie elle aussi à la mort, en raison de ses propriétés vénéneuses, et, comme énonce Mallarmé dans *Les dieux antiques*, au « mutisme ou la surdité du profond sommeil ». Par l'enjeu de projections et ses traits hermaphrodites, Narcisse devient le double de la « femme-fleur » (et une variante du lys empoisonné, l'iris-œil), de sorte qu'il se rattache à la constellation de thèmes que nous inventorions ici.

Et c'est justement des iris et des lotus desquels s'inspire Jean Lorrain pour écrire le conte *Narkiss* (1902) :

⁴⁴² LAUDE, Patrick (1988). « Les Odelettes d'Henri de Régnier : une esthétique de l'allusion ». *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988, pp. 82-83.

En vérité, elles sont surnaturelles dans le silence du cabinet de travail, ces fleurs jaillissantes et figées dans leur splendeur de choses précieuses et blanches. Un mystère est en elles, le mystère des sèves et le mystère de l'eau, une étrange clarté s'émane aussi d'elles; toute la haute pièce sombre s'éclaire de leurs corolles translucides; ces fleurs!... Elles savent toutes les histoires des sources et des étangs, toutes les églogues des dessous de bois et toutes les idylles des prairies, mais elles connaissent aussi toutes les énigmes et toutes les stupres des très anciennes religions, [...] corolles et symboles [...]. Elles sont violentes, triomphantes et cruelles; elles renaissent d'elles-mêmes et se nourrissent de sang; par cela même, elles sont divines⁴⁴³.

Lorrain met en scène le Narcisse égyptien, enfermé dans un sanctuaire et enlevé par des prêtres. La description du prince s'éloigne de la version grecque et sa beauté aboutit à un portrait foisonnant de fleurs et de bijoux : « vêtu de bijoux bougeurs et de pétales humides, il faisait halte au crépuscule sur une des plates-formes ruinées des temples pour respirer le vent et contempler les sables que la nuit faisait bleu comme la mer »⁴⁴⁴. L'originalité de son destin tragique (Narkiss se voit dans l'eau du Nil pestilentiel charriant des cadavres) montre bien la plasticité à laquelle se prête la réécriture du mythe.

L'éphèbe est plus que l'emblème de l'idéale beauté ou le symbole de la dualité de la nature humaine. Il est un autre modèle d'unité qui, comme le Sphinx, l'androgyné ou le reste des créatures mystérieuses, incarne un paradoxe : il invite à plonger dans soi-même bien que ceci provoque la noyade, c'est-à-dire la création infinie du travail poétique. Le mythe est là pour interpeller mais quand il va livrer son énigme il dévoile le gouffre des mots : « tout est à refaire, à refaire éternellement », dira Gide. Outre Gide (*Le traité de Narcisse*, 1891) et Lorrain (*L'ombre ardente*, 1897), le mythe séduit Mallarmé, Régnier, Bourget (*La vogue*, 1886), Mauclair (*Eleusis, causeries sur la cité intérieure*, 1894),

⁴⁴³ LORRAIN, Jean (1902). « Narkiss ». *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Paris : Ollendorff, p. 60.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 67. Juste avant de périr, quand le prince arrive près du Nil il se trouve au milieu « des végétaux translucides, comme gonflés d'une sève lumineuse, des transparences d'aigue-marin et de jade et des enroulements de serpents aboutissants à des fusées de corolles et de pétales, à des retombées de pluies d'étoiles; des champs entiers de papyrus éclaboussés de morceaux d'astres, des calices inconnus de forme et de couleur, d'une rigidité de métal, d'autres ronds et de blancs, [...] tout cela se tordait, se cambrait, s'échevelait, s'enlaçait, s'étouffait, se joignait pour se fuir, se fuyait pour se joindre, figé dans la netteté d'une découpe de bronze sur la pâle étendue de mornes marécages, apparus sous la lune comme un miroir d'argent », p. 78.

Rodenbach (*Est-ce bien vous que j'aime*, 1884), Gilkin (*Narcisse, La Nuit*, 1897), Maeterlinck (*Reflets*, 1889) et, tout particulièrement, Valéry. Ce dernier revint sans cesse vers lui (*Narcisse parle*, 1891, *Fragments du Narcisse*, 1912-1922, *Cantate du Narcisse*, 1939) pour essayer de peindre les infinies variations du langage et du mythe. Par le recours aux éléments naturels, c'est un paysage de l'âme qu'il propose. Le Narcisse de Valéry est tout à fait conscient de ce qu'il voit reflété: une œuvre d'art; il se voit alors comme personnage de la fable et comme déchiffreur de son propre mythe: « Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée / O forme obéissante à mes yeux opposée! / [...] Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent / D'appeler ce captif que les feuilles enlacent »⁴⁴⁵. La relation amoureuse entre Narcisse et son propre reflet serait le lien qui unit Valéry à sa création, comme il l'avoue: « Je concevrais fort bien qu'un poète amoureux de son art se contentât de refaire, sa vie durant, toujours le même poème, en donnant tous les trois, quatre ans, une variation nouvelle d'un thème une fois choisi »⁴⁴⁶. Les nombreuses reprises et l'impossibilité d'en faire une version définitive parfaite transposent la difficulté d'atteindre son rêve ainsi que la nécessité d'un travail poétique incessant (ici l'étrange parenté avec l'obsession de Mallarmé pour Hérodiade). Ainsi, Narcisse se sépare-t-il de son reflet dont la disparition coïnciderait avec l'état du rêve (« ô l'incertaine / Chair pour la solitude éclore tristement / Qui se mire dans le miroir au bois dormant ») ou la mort. Cependant, à travers la réécriture constante du mythe, Valéry insiste sur l'idée de l'éternel retour et de la renaissance de son œuvre :

Adieu, Narcisse... meurs ! Voici le crépuscule,
 Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,
 [...]
 Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
 Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
 Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal⁴⁴⁷!

Le soir s'approche et Narcisse, enragé, se penche pour baiser son double et rompre la surface: ce baiser mortel lui donne l'espoir

⁴⁴⁵ VALÉRY, Paul [1891] (1942). « Narcisse parle ». *Poésies*. Paris : Gallimard, p. 27.

⁴⁴⁶ Cité par GALLI, Pauline « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques*, « [Arts poétiques et art d'aimer](#) ». Pour en savoir plus sur le mythe de Narcisse dans l'œuvre de Paul Valéry Cf. PIETRI, Nicole (1973). « *Les miroirs de Narcisse* ». *Études françaises*, n°4, Vol. 9, pp. 323-336.

⁴⁴⁷ VALÉRY, Paul (1942). « Narcisse parle ». *Poésies*. Op. Cit., p. 27.

qu'un jour l'œuvre sera reconstruite et l'idéal sera atteint. Et comme observe Françoise Grauby « On a vu Narcisse se fractionner en milles images tremblantes comme le reflet de l'eau, on peut ajouter que [...] il subit aussi une métamorphose: baiser, corps, onde, Narcisse devient et se transforme au gré des éléments. Narcisse s'incarne dans toute chose au-delà de la dualité portée par tout le texte » (Grauby, 1994 : 172). Cette transformation est accompagnée par l'alternance du jour et de la nuit, la vision angélique et l'embrassade démoniaque (« Ces grands corps chancelants, qui luttent bouche à bouche [...] Composeront d'amour un monstre qui se meurt »⁴⁴⁸).

De même, le Narcisse de Mallarmé brise le miroir artificiel qui est la fenêtre, un seuil qui articule une définition identitaire et qui fait preuve de l'état monstrueux associé au visage séraphique :

Je me mire et me voit ange ! et je meurs, et j'aime
 - Que la vitre soit l'art, soit la mysticité -
 A renaître, portant mon rêve en diadème,
 Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !
 Mais, hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
 Vient m'écoëurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
 [...]
 Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume,
 D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
 Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
 - Au risque de tomber pendant l'éternité⁴⁴⁹?

Quant à Mauclair, l'image que le miroir renvoie est celle de l'artiste lui-même, de sorte que la contemplation devient pour le poète d'*Euleusis* l'acte de l'écriture solitaire et sacrée ; ce qui n'est pas loin de la relecture que fait Gide dans son récit autofictionnel. *Le Traité de Narcisse* se révèle comme la duplication de sa condition dans une écriture vaine. Gide nous présente Narcisse sous la forme d'un sujet inquiet, érodé par l'ennui et le spleen. Le récit est un lieu où l'artiste imaginaire est un écrivain qui s'engage dans « le fleuve du temps » à la recherche d'« une forme première perdue, paradisiaque et cristalline » qui puisse figurer son âme, ainsi le paysage est-il le reflet de cette illusion :

⁴⁴⁸ VALÉRY, Paul (1926). « Fragments du Narcisse ». *Charmes*. Paris : Gallimard. Long poème divisé en trois parties dont la composition s'est étendue sur les neuf années précédentes.

⁴⁴⁹ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Les Fenêtres ». *Poésies*. Op. Cit., p. 21.

Au bord du fleuve du temps, Narcisse s'est arrêté. Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. Simples bords, comme un cadre brut où s'enchâsse l'eau, comme une glace sans tain ; où rien ne se verrait derrière ; où, derrière, le vide ennui s'éploierait. Un morne, un léthargique canal, un presque horizontal miroir ; et rien ne distinguerait de l'ambiance incolore cette eau terne, si l'on ne sentait qu'elle coule. [...] Maintenant, il se penche [...] Et voici que, comme il regarde, sur l'eau soudain une mince apparence [...] toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être, et qui sous un regard se colorent [...] [comme des visions qui selon le cours des eaux ondulent, et que les flots diversifient. Narcisse regarde émerveillé ; – mais ne comprends pas bien [...] si son âme guide le flot, ou si c'est le flot qui la guide] »⁴⁵⁰.

Gide se focalise sur le caractère mobile de ce qui est représenté en privilégiant l'élément du cristal, lequel renvoie à la réalité extérieure multipliée en même temps que la nature mouvante et subjective du moi⁴⁵¹. Ces visions miroitantes et vouées par essence à l'évanouissement ont une double facette; elles peuvent s'avérer douces ou bien perfides : « L'eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconsistances : dans le reflet qu'elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s'aimer sans danger. En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même* » (Genette, 1966: 28). Le poète, penché au bord de l'eau, rêve d'y plonger pour explorer les profondeurs, découvrir les trésors de l'âme mais le fond c'est aussi une source d'inquiétude, puisque ce qui se cache derrière le double peut effrayer. Les vers de Gilkin sont représentatifs de ces ténèbres : « Derrière le cristal de mon œil palpitant / L'effroyable projet qui plongeait dans mon âme / Comme un poulpe rusé qui t'observe et t'attend »⁴⁵². De son côté, Rodenbach parle de « vie occulte » de l'âme, de « zones de soi que soi-même on ignore » :

Je rêve de plonger jusqu'au fond de mon âme
Où des rêves sombrés ont perdu leur trésor;
Je soupçonne qu'il y a là des bagues d'or
Et des lingots à faire fondre dans la flamme
Pour y couler mon effigie ainsi qu'un roi.

⁴⁵⁰ GIDE, André [1891] (1912) « Le Traité du Narcisse ». *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris : Gallimard, pp. 12-13. Ce traité parut dans Entretiens politiques et littéraires en janvier 1891.

⁴⁵¹ Pour une étude sur le Narcisse gidien Cf. ANGELET, Christian (1982). *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*. Gand : Romanica Gadiensia.

⁴⁵² GILKIN, Iwan (1892). « Chez putiphar ». *La Nuit*. Op. Cit., p. 12.

Mais à quoi bon descendre en l'âme sous-marine ?
 Surtout ne soyons pas le plongeur qui s'obstine ;
 Laissons plutôt cette richesse sans emploi,
 Car les profondes eaux de l'âme sont perfides !
 Peut-être bien qu'au fond du cristal reculé
 Je trouverai la coupe du roi de Thulé...
 Mais quel émoi si je revenais les mains vides⁴⁵³!

L'apparition des bagues d'or est intéressante dans la mesure où elles coïncident avec la liturgie de « Trèfles d'or des cierges »⁴⁵⁴, la prolongation sémantique de la chevelure dorée, les bijoux floraux et le joyau de l'œil (« Le vitrail, on dirait la peau d'un raisin d'or »⁴⁵⁵). Cette image, ultérieurement enrichie par l'association astres-pierres-âme, est assez fréquente chez Mallarmé⁴⁵⁶ et elle peut être reconduite au mythe de Mélusine ainsi qu'aux pouvoirs magiques de la fée⁴⁵⁷. Le « je » lyrique qui se contemple pour connaître son âme s'expose à la défaite, et par conséquent surgit l'inquiétude: « Sous l'eau du songe qui s'élève / Mon âme a peur, mon âme a peur ! »⁴⁵⁸. Le traitement du double trouve un achèvement abominable dans un poème d'Henri de Régnier car le sujet déçu désire mourir. Cette vision funèbre du trou qui happe l'image s'éloigne de l'aspiration amoureuse toujours recommencée et toujours vouée à l'échec propre du Narcisse valéryen :

[...] je creusai dans la grève
 Un trou où la claire eau marine et souterraine
 Apparut et mouilla ma main,
 De telle sorte que comme en rêve

⁴⁵³ RODENBACH, Georges (1916). « L'âme sous-marine. V ». *Les Vies encloses*. Op. Cit., p. 221.

⁴⁵⁴ RODENBACH, Georges (1884). « Est-ce bien vous que j'aime ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 19. Dans ce sonnet amoureux, le mot « cierges » fait rime avec « vierges » ; de plus, la construction sémantique renvoie à l'idée de l'amour comme véritable religion : « L'amour pour le poète est une cathédrale / Où le conduit son Ame à l'heure vespérale ».

⁴⁵⁵ GILKIN, Iwan (1892). « Le jour de cor ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 15.

⁴⁵⁶ Cf. *Hérodiade* (« À mes lèvres tes doigts et leurs bagues »); *Ouverture ancienne d'Hérodiade* (« par le diamant pur de quelque étoile »); *Crise de vers* (« comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries »). Cela nous fait songer à la peinture de John W. Waterhouse *Psyche Opening the Golden Box* (1903), où la femme ouvre et regarde dedans la boîte dorée.

⁴⁵⁷ Dans le roman de Jean d'Arras, quand les deux fils aînés partent en croisade, Mélusine leur donne deux anneaux d'or censés de les protéger. Le don relève le pouvoir de la fée tandis que la forme de la bague symbolise la circularité (plénitude de la figure féminine, ligne qui délimite un espace comme la fontaine ou la cuve, l'étang ou le lac).

⁴⁵⁸ MAETERLINCK, (1889). « Reflets ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 67.

Je me penchai sur l'eau et qu'à travers moi-même
 J'y vis, face à face, mon rêve.
 Ô face en sang où je m'apparus au miroir
 De cette eau là parmi le sable,
 Narcisse arrogant et misérable,
 Puisse le soir
 Emplir le trou fatal de toute sa ténèbre !
 [...]

Ô morne frère que sa gloire stigmatise,
 Qu'il meure en moi et moi en lui,
 Que son image en ma face se cicatrise,
 Car j'ai saigné sa face en me voyant en lui,
 Et soi maudite l'heure où, du sable empourpré
 Par le soleil couchant qui saignait sur la mer,
 Le Destin ainsi s'est montré
 Misérable en l'aspect de sa gloire de chair⁴⁵⁹.

La confrontation avec le double et la déception à l'égard de la nature humaine corrompue et misérable, se manifestent chez Régnier sous la forme la plus ténébreuse, mais les variantes à l'époque sont différentes. Sous l'influence des pratiques de Baudelaire et Rimbaud, les écrivains « voyants » revisitent Narcisse pour expérimenter de nouvelles modalités du regard et ainsi déchiffrer la « forêt de symboles » qui les entoure selon une perspective toujours subjective et polysémique. Guy Michaud note à juste titre que « Ce n'est pas par hasard que le mythe de Narcisse a hanté les poètes symbolistes » et il continue en soulignant que « si, tour à tour, ils s'identifient à Narcisse, c'est moins par une introversion complaisante que pour tenter de saisir et de fixer, au-delà des formes fugitives, leur propre essence » (Michaud, 1959: 206). Somme toute, « Narcisse demeure l'image du poète fouillant dans son propre imaginaire, se nourrissant de sa substance et répétant à l'infini sa fonction de créateur » (Grauby, 1994: 174). Par l'identité des yeux avec l'élément liquide, il entre en communion avec la matière de sa création, se fond en elle et atteint l'unité idéale.

3.3.1. L'Œil aquatique

Les yeux sont un miroir aussi naturel que la surface de l'eau. Pour le dire comme Giraud : « Tes yeux verts sont pareils à des

⁴⁵⁹ REGNIER, Henri de (1895). « Le Seuil ». *Poèmes, 1887-1892*. Paris : Mercure de France, p. 166.

eaux printanières / OÙ rit le rire vaste et sauvage du vent; / J'y regarde passer, ainsi que des bannières, / De beaux rêves d'or vierge et de soleil levant »⁴⁶⁰. Observer la nature, contempler une créature issue des eaux c'est graver une image dans la mémoire; poétiser cette image signifie la doubler dans un paysage intérieur ou un souvenir onirique. Derrière l'œil il y a un deuxième fond comme sous le reflet aquatique. « Le miroir n'a pas seulement pour fonction de refléter une image ; l'âme devenant un parfait miroir participe à l'image et par cette participation elle subit une transformation. Il existe donc une configuration entre le sujet contemplé et le miroir qui le contemple » (Chevalier, 1985: 638). Les yeux sont une frontière entre deux univers (minéral et imaginaire) qui ouvre l'accès à la déformation subjective de la parole et à la rêverie profonde. Ils sont un espace de mobilité et fugacité en même temps que de permanence et continuité, quiétude et chagrin. « Au miroir de vos yeux se mirait ma tristesse » écrit Rodenbach dans *Adieu*⁴⁶¹. Les objets et les figures englouties se métamorphosent et deviennent à leur tour des mirages. Les images relatives à l'eau (formes naturelles ou humaines) nous apprennent plus sur le regard que sur le monde regardé. Elles participent d'une volonté de dévisager le réel jusqu'à l'éblouissement afin de le recomposer par la voie artistique selon des logiques inédites toujours subjectives.

Nous allons distinguer deux dispositions principales dans la création poétique relative au reflet : l'exaltation de la fugacité ou du sempiternel. Le temps qui coule est souvent représenté par la rencontre d'un fleuve qui rappelle les images du passé ; et l'on songe à Laurent, le garçon de *La Nouvelle Carthage* (1888) d'Eekhoud, en excursion : « L'Escaut! Comme le gamin le retrouvait avec émotion! [...] Que d'années écoulées maintenant sans avoir revu ce fleuve tant aimé!⁴⁶² » ; l'Escaut lui rappelle son enfance et les promenades avec son père. Le paysage aquatique acquiert donc les contours du souvenir de l'homme, comme chez Henri de Régnier (« L'île de ma Mémoire au lac clair de mes songes / Mire les tristes fleurs de ses rives dans l'eau, / Et la terre nourrit l'or moite des oronges / Et les roses en sang dont son

⁴⁶⁰ GIRAUD, Albert (1888). « Tes yeux ». *Hors du siècle*. Paris : Léon Vanier, p. 35.

⁴⁶¹ RODENBACH, Georges (1884). « Adieu ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 23.

⁴⁶² EEKHOUD, Georges (1888). *La Nouvelle Carthage*. Bruxelles : Henry Kistemaekers.

automne est beau »⁴⁶³), mais aussi ceux de la mémoire de l'eau elle-même, comme fait preuve *Le Cœur de l'Eau* de Georges Rodenbach. Chez lui elle est dévisagée souvent comme la source des visions mornes⁴⁶⁴:

Les pièces d'eau, songeant dans les parcs taciturnes,
 [...]
 S'aigrissent ; et n'ont plus pour tromper leurs chagrins
 Qu'un décalque de ciel avant les deuils nocturnes ;
 Une fête galante en nuages mirés,
 En nuages vêtus de satin soufre et rose
 Qui s'avancent noués de rubans et parés
 Pour quelque menuet ou quelque apothéose :
 Nuages du couchant en souples falbalas ;
 Atours bouffants, paniers sur des hanches aiguës,
 Tout se mire parmi les vasques exigües ;
 Et le siècle défunt revit dans le cœur las,
 Dans le cœur las de l'eau qui soudain se colore
 Et croit revoir de belles dames sur ses bords
 Le cœur de l'eau des pièces d'eau se remémore,
 Lui qui songeait : « ah ! Qu'il est loin le temps d'alors,
 Le joli temps des fins corsages à ramages ! »
 Or ce temps recommence et l'eau revoit encor
 Mais pour un court instant, l'ancien et cher décor,
 Souvenir qui repasse au hasard des nuages...
 Car c'est tout simplement cela, le souvenir :
 Un mirage éphémère - une pitié des choses
 Qui dans notre âme vide ont l'air de revenir ;
 Tel, dans les pièces d'eau, le ciel en robes roses⁴⁶⁵!

Cet univers aquatique se transmute dans un être vivant, ses traits s'humanisent : « Si d'autres fleurs décoorent la maison / Et la splendeur du paysage, / Les étangs purs luisent toujours dans le gazon, / Avec les grands yeux d'eau de leur mouvant visage »⁴⁶⁶.

Le paysage dans lequel s'archivent les souvenirs semble acquérir de plus en plus d'autonomie jusqu'au point que les images

⁴⁶³ RÉGNIER, Henri de (1895). « Quelqu'un songe d'ombre et d'oubli. III ». *Poèmes 1887-1892*. Op. Cit., p. 251.

⁴⁶⁴ Dans « Le Cœur de l'Eau. X » nous lisons « O taciturne cœur ! Cœur fermé de l'eau noire, / Toute à se souvenir en sa vaste mémoire / D'un ancien temps vécu qui maintenant est mort ».

⁴⁶⁵ RODENBACH, Georges (1888). « Le Cœur de l'Eau. X ». *Le règne du silence*. Op. Cit. pp. 60-61.

⁴⁶⁶ VERHAEREN, Émile [1905] (1923). « Les heures d'après-midi. III ». *Les heures du soir ; précédées de Les heures claires ; Les heures d'après-midi*. Paris : Helleu et Sergent, Editions d'Art Edouard Pelletan ; ornements dessinés et gravés sur bois par J.-L. PERRICHON, p. 75.

prennent une seconde vie, comme nous montre Maurice Maeterlinck dans ses *Reflets* : « Sous l'ennui morne des roseaux, / Seuls les reflets profonds des choses, / Des lys, des palmes et des roses, / Pleurent encore au fond des eaux ». Par l'effet narcissant d'iris-œil, ce nouveau paysage fleuré qui est l'âme devient aussi vrai que le monde ontologique. Mais le paysage est aussi privé de limites, de sorte que le « je » lyrique risque de se perdre infiniment dans les abîmes. Ce péril n'exprimerait-il pas alors la difficulté de l'artiste au sein de sa propre entreprise de création ? Il faut d'abord se perdre pour pouvoir se rencontrer.

3.3.2. Aquarium mental, psyché liquide

Les abîmes appellent à dépasser l'horizontalité terrestre et changer de perspective. Le regard s'oriente vers le bas pour atteindre la verticalité céleste ; ainsi, il traverse les trois ordres caractérisant le développement de l'être (physique-terrestre, psychique-humain, céleste-spirituel). Avec le symbolisme, l'eau horizontale des mers et des océans toujours mouvante et soumise aux forces naturelles est progressivement substituée par les eaux verticales immobiles, éventuellement susceptibles aux vagues intérieures que l'écrivain génère quand il nage en lui-même. *La Vague* (1907) du peintre Carlos Schwabe, agencée autour de la figure féminine centrale se tenant debout, renforce le symbolisme vertical des états, le vertige que la hauteur implique en même temps que la métamorphose de l'être physique au sein de la vague de la mer, un flot qui monte et qui descend de la terre au ciel, une onde qui va et qui vient, toujours en mouvement et jamais pareille. Dans son mouvement rond, l'eau s'installe comme une autre forme de l'abîme. L'image de l'aquarium comme figuration de l'âme est introduite par Laforgue (*Les plaintes*, *Salomé des Moralités légendaires*) mais est retenue et remarquablement développée par les symbolistes belges Rodenbach (*Les vies encloses*, 1896), Maeterlinck (*L'Aquarium*, 1889), Verhaeren (*L'aquarium*, 1890). L'image mentale de Rodenbach fait preuve de l'isolement du poète et du changement du regard qui se déploie sous la surface pour bouger de manière circulaire. Cette image est largement reprise dans le cycle de cinq poèmes de *Les Vies encloses* intitulé *Aquarium mental*, et elle exprime parfaitement l'antithèse horizontalité-verticalité :

L'aquarium où le regard descend et plonge

Laisse voir toute l'eau, non plus en horizon,
 Mais dans sa profondeur, son infini de songe,
 Sa vie intérieure, à nu sous la cloison.
 Ah ! plus la même, et tout autre qu'à la surface
 [...]
 Ici l'eau n'est pas toute à la vie en surface,
 À n'être qu'un écran docile s'imageant...
 La voici, recueillie, en sa maison de verre
 N'aimant plus que ce qui, dans elle, verdoie, erre
 Et lui fait au dedans un Univers meilleur!
 [...]
 Ainsi mon âme, seule, et que rien n'influence!
 Elle est, comme en du verre, enclose en du silence,
 Toute vouée à son spectacle intérieur,
 À sa sorte de vie intime et sous-marine,
 Où des rêves ont lui dans l'eau tout argentine
 Et que lui fait alors la Vie? Et qu'est-ce encor
 Ces reflets de surface, éphémère décor⁴⁶⁷?

L'univers aquatique clos est un microcosme imaginaire qui peut être exploré grâce à sa transparence : « L'aquarium où l'eau « s'est enclose » devient l'image archétypale de la subconscience »⁴⁶⁸. Ce monde liquide entouré de vitres est le spectacle de l'âme. Maurice Maeterlinck renoue aussi l'image de l'aquarium avec celle de l'âme :

Je regarde d'anciennes heures,
 Sous le verre ardent des regrets;
 Et du fond bleu de leurs secrets
 Emergent des flores meilleures.
 Ô ce verre sur mes idées !
 Mes désirs à travers mon âme !
 Et l'herbe morte qu'elle enflamme
 En approchant des souvenirs !
 Je l'élève sur mes pensées,
 Et je vois éclore au milieu
 De la fuite du cristal bleu,
 Les feuilles des douleurs passées.
 Jusqu'à l'éloignement des soirs
 Morts si longtemps en ma mémoire,
 Qu'ils troublent de leur lente moire

⁴⁶⁷ RODENBACH, Georges (1916). « Aquarium mental. II ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 5.

⁴⁶⁸ GORCEIX, Paul (2006). *Georges Rodenbach : 1855-1898*. Paris : Honoré Champion, p. 175.

L'âme verte d'autres espoirs⁴⁶⁹.

Du point de vue sémantique, l'association âme-verre s'enrichit d'éléments végétaux tout en les humanisant par l'acte d'évocation ou du rêve. Ainsi que les feuilles correspondent aux souvenirs, l'herbe morte à la mémoire, les lys et les roseaux aux aspirations idéalistes du poète :

Je vois des songes dans mes yeux ;
Et mon âme enclose sous verre,
Éclairant sa mobile serre,
Affleure les vitrages bleus.
Ô les serres de l'âme tiède,
Les lys contre les verres clos,
Les roseaux éclos sous leurs eaux,
Et tous mes désirs sans remède⁴⁷⁰!

Les songes, comme la mémoire, annulent l'écoulement du temps ; dans cet univers de reflets et de correspondances tout ralentit jusqu'à s'immobiliser, le paysage aquatique enserré dans l'aquarium semble figé pour l'éternité. L'âme ensommeillée qui vit dedans, en plus d'être suspendue dans un non-temps, nage dans une myriade de reflets, tel que nous le confirme *L'aquarium* de Verhaeren :

Le beau rêve et silencieux que ce glauque aquarium de mes pensées, parmi de gemmes bulbeuses, nageantes ! Bloc d'eau massive, qui s'illustre d'une vie soudaine de lueurs et de pierres. Un flot remue-t-il ? – Dites, alors quelles agitations de miroir en cette armoire, où – topazes colossales – les feux réverbérés des lustres et des lampes semblent, depuis des siècles, en des écrins dormir⁴⁷¹!

Fermer les yeux, dormir, rêver, se réveiller, cela est pour l'âme un voyage apaisé. Dans cette fluide et lumineuse progression, le *Réveil* pour Verhaeren est la prise de conscience du besoin d'écrire dans une langue nouvelle. Le poète qui se réfugie dans la profondeur des rêves y trouve donc une atmosphère miroitante et transparente qui lui permet d'entrevoir ses espaces intérieurs et les nouvelles paroles. Michel Otten remarque que chez Maeterlinck

⁴⁶⁹ MAETRLINCK, Maurice [1889] (1999). « Verre ardent ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 65.

⁴⁷⁰ *Id.* (1889). « Âme de serre ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 81.

⁴⁷¹ VERHAEREN, Émile (1895). « L'Aquarium ». *Les Villages illusoires*. Op. Cit., p. 92.

« toute vision n'est jamais qu'une entrevision qui s'opère à travers quelque chose, que ce soit le « verre ardent » de la serre, le « cristal bleu » de la cloche à plongeur, l'eau trouble et glauque, ou toute autre intermédiaire »⁴⁷². Dans le mouvement d'échanges du voir (repliement intérieur, renversement de perspectives, projection de l'imagination) l'œuvre révèle du voyeurisme. Maeterlinck ne fait que perpétuer la symbolique de la fenêtre, des portes, des murs de Mélusine en l'actualisant:

Ô plongeur à jamais sous sa cloche !
 Toute une mer de verre éternellement chaude !
 Toute une vie immobile aux lents pendules verts !
 Et tant d'êtres étrangers à travers les parois !
 Et tout attouchement à jamais interdit !
 Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors⁴⁷³!

Les êtres étrangers (et même dangereux) restent écartés de cet endroit calme ; l'isolement prélude à un voyage éternel qui s'éloigne de la vie extérieure et qui se retourne vers les étrangetés de l'univers intérieur :

Dans une cabine de miroir, à bord d'un migrateur vaisseau, avec son image en voyage, vivre ! La sentir se mouvoir en balancement lent de la houle, caressé de soleil d'aurore ou de soir, et ne connaître l'heure que par le déplacement des clartés de glace en glace et de coin en coin. Sans que le corps ne bouge, aller et parcourir l'univers tout en gardant l'intensité d'une toujours même chambre étincelante et merveilleuse, dont la porte défendrait le rêve de toute intrusion du dehors, excepté de la lumière ! La douce et chimérique lumière ! Combien l'aimerais-je ainsi, me créant des paysages inédits, dans cette cabine de reflets, sous toutes les latitudes de la terre⁴⁷⁴.

La boule de verre, le cristal, la fenêtre se prolongent dans « la cabine de reflets », un espace où se produit le rêve de la création tout en subissant la menace de la lumière. Cette dernière possède une double valence : d'un côté elle est chimérique et indispensable pour que l'illusion d'un nouveau paysage matériel puisse surgir ; de l'autre, elle représente la conscience, à savoir la partie rationnelle de

⁴⁷² OTTEN, Michel (1962). *L'écrivain*, dans *M. Maeterlinck 1862-1962*, Bruxelles : La renaissance du livre, p. 466 ; cité de BERG, Christian (1982). « Le lorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. Vol. 34, n°34, pp. 119-135, 130.

⁴⁷³ MAETRLINCK, Maurice (1889). « Cloche à plongeur ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 59.

⁴⁷⁴ VERHAEREN, Émile (1891). *La Cabine*. Paris : La Société Nouvelle.

l'être. Les deux facettes sont réunies et fusionnées par et dans l'eau, de façon que même la conscience de l'illusion ne peut pas détruire ce rêve. Le renfermement dans une boule de verre double l'immersion marine. Rodenbach utilise à propos l'expression d'« Ame sous marine »⁴⁷⁵ ; pour le poète belge dans l'eau profonde « s'ouvre un divin domaine : / tout le royaume glauque de l'Inconscience »⁴⁷⁶. Bien que le dédale aquatique à travers lequel passe la quête mystique soit suspendu dans le temps et donc immobile, il implique quand même l'idée de mouvement. Par l'errance sous l'eau le « je » lyrique aboutit au dévoilement de son âme :

Ici l'eau n'est pas toute à la vie en surface,
 À n'être qu'un écran docile s'imageant...
 La voici, recueillie, en sa maison de verre
 N'aimant plus que ce qui, dans elle, verdoie, erre
 Et lui fait au dedans un Univers meilleur!
 [...]
 Le mystère est à nu, qu'on ne soupçonnait guère !
 C'est l'âme enfin de l'eau qui se dévoile ici⁴⁷⁷.

Le noyau caché aux fonds des abîmes de la nature humaine est inaccessible de façon directe. Le reflet platonicien qui se trouve à la surface (voir à ce propos le chapitre sur Narcisse) n'est que le seuil où commence le voyage intérieur. Par l'imagination, le poète projette de nouveaux paysages oniriques tout en transposant des cosmogonies présentes dans l'univers ontologique. Ça n'étonne donc pas de retrouver des comparaisons avec l'astre lunaire :

L'aquarium les plaint, toutes ces eaux vassales
 Que la vie intéresse, et s'y associant ;
 Tandis que lui, de son seul songe, est conscient ;
 Il n'a pas d'autre but que ses fêtes mentales
 Et l'anoblissement de l'univers qu'il est ;
 Eau de l'Aquarium dont la pâleur miroite,
 - C'est comme si du clair de lune se gelait ! -
 Car dans le verre elle s'est close et se tient coite,
 Moins en souci des vains reflets et du réel
 Que d'être ainsi quelque mystère qui scintille
 Et de réaliser ce qu'elle a d'éternel,

⁴⁷⁵ C'est le titre d'un poème recueilli dans *Les Vies encloses*.

⁴⁷⁶ RODENBACH, Georges (1916). « Âme sous-marine. III ». *Les vies encloses*.

Op. Cit., p. 214.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

Avec l'orgueil un peu triste d'être inutile⁴⁷⁸!

La construction et l'immersion dans cette boule de verre qui est le monde imaginaire permet à l'être d'exister malgré ce qui l'entoure. Pour Rodenbach, le songe, celui dont parlent aussi Maeterlinck et Régnier, constitue la clé qui ouvre la porte de la liberté, « Car si le poète rêve de plonger dans l'eau du miroir, du canal, de la mer, des yeux, de l'aquarium, c'est dans l'espoir d'y découvrir un lieu préservé » (Berg, 1982 : 124) :

Les rêves sont les clés pour sortir de nous-mêmes,
 Pour déjà se créer une autre vie, un ciel
 Où l'âme n'ait plus rien retenu du réel
 Que les choses selon sa nuance et qu'elle aime :
 [...]
 Ah ! Toute cette vie, en moi, qui recommence,
 Une vie idéale en des décors élus
 Où tous les jours pareils ont des airs de dimanches,
 Une vie extatique où ne cheminent plus
 Que des rêves, vêtus de mousselines blanches...⁴⁷⁹

L'écrivain immergé dans son intériorité peut participer au reflet, à la baignade, à la traversée ou à la noyade mais il reste toujours soumis à l'hésitation inquiétante entre le dessus et le dessous, l'idéal et le matériel.

3.3.3. Fenêtres-yeux

Le corps comme palais où loge l'âme et l'œil comme fenêtre est une métonymie qui remonte à la tradition du lyrisme. Nous nous sommes penchés sur les fenêtres de la tour médiévale, au seuil de laquelle la dame attendait l'arrivée du chevalier ; la métaphore est assez travaillée dans les sonnets de Pétrarque ou dans les ballades de Charles d'Orléans.

Après une époque d'oubli, le thème revient avec force pendant le romantisme ; Leopardi, le contemplateur isolé et enfoncé et

⁴⁷⁸ *Ibid.* (1916). « Aquarium mental. XI », p. 28.

⁴⁷⁹ RODENBACH, Georges (1888). « Au fil de l'Ame.VI ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., pp. 160-161.

Hugo⁴⁸⁰, le poète voyant et rêveur marquent son apogée. La fenêtre-ciel répond à la dynamique des espaces et des perspectives à double sens : dehors-dedans, fini-infini ; sujet qui regarde-sujet qui peut être regardé. La rigidité de la vitre permet de séparer les mondes tandis que sa transparence les réunit. Toutes ces qualités la font devenir le dispositif idéal pour la figuration de la condition tragique de l'artiste et de la création littéraire ; c'est pourquoi la fenêtre se trouve au cœur de la modernité. Chez Baudelaire, la réflexion sur la position du sujet poétique face à l'univers nouveau de la ville moderne est notamment mise en scène dans « Les fenêtres » de *Le Spleen de Paris*. Rimbaud s'en sert dans *Illuminations* pour représenter le funambule qui cherche à maintenir l'équilibre au croisement des dimensions (terrestre-aérienne) tout en gardant la continuité sémantique que notre étude saisit (« J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse »⁴⁸¹). Quant à Laforgue, dans son *Spleen* il transmute le cristal en page en recourant aux thèmes (ennui, étouffement, pluie, boue, maladie) et aux correspondances baudelairiennes (évoqueries): « J'écarte mon rideau,/ En haut ciel gris rayé d'une éternelle pluie,/ En bas la rue où dans une brume de suie / Des ombres vont, glissant parmi les flaques d'eau / [...] Et machinalement sur la vitre ternie / Je fais du bout du doigt de la calligraphie »⁴⁸². Le sentiment de claustration (par ailleurs nécessaire) et la maladie (déchéance morale) hantent les poètes décadents et symbolistes:

Les fenêtres se ferment inexorablement à la fin d'un siècle qui en a signé l'apogée: elles deviennent ainsi le symbole d'une sécession de l'individu, d'une marginalisation qui met en scène la condition problématique de l'homme dans la société moderne; [...] Enfermant le sujet dans un espace maladif -souvent, un hôpital-, les fenêtres signent la débâcle d'une langue elle-même malade, ou déjà en voie de décomposition, incapable

⁴⁸⁰ La fenêtre apparaît dans l'œuvre hugolien à plusieurs reprises et elle montre une perspective imaginaire de l'ordre de la contemplation et la rêverie. Cf. « Rêverie » et « Novembre » dans *Les Orientales* (1829). D'autres poèmes, comme « La pente de la rêverie » dans *Les Feuilles mortes* (1830) font de l'image l'engendrement de l'œuvre. « Écrit sur la vitre d'une fenêtre flamande » dans *Les Rayons et les Ombres* (1837), transpose des sensations auditives en images visuelles par l'évocation (et non pas la mention) du référent. En revanche, le trou qui s'ouvre dans le ciel articule le contact entre le bas et le haut, et anticipe la verticalité symboliste.

⁴⁸¹ RIMBAUD, Arthur (1892). « Phrases ». *Illuminations*. Op. Cit., p. 56.

⁴⁸² LAFORGUE, Jules (1880). « Spleen ». Poème inédit jusqu'au 1970. *Poésies Complètes*. Paris : Le Livre de Poche.

d'exprimer ce réel qui subsiste, dans son angoissante matérialité, au-delà des vitres (Del Lungo, 2014: 478).

Ainsi, le regard par la fenêtre de Baudelaire discerne de plus en plus l'opposition entre la réalité quotidienne et la réalité artistique. Dans « Les fenêtres » mallarméennes « du triste hôpital » l'œil du moribond ne perd pas totalement son espoir, de sorte qu'il « voit galères d'or, belles comme des cygnes, / Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir / En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir »⁴⁸³. Il cherche donc à échapper temporellement à l'enfermement de la chambre ; cependant, par la croisée avec le miroir, le sujet poétique prend les apparences d'un ange (« Je me mire et me vois ange »)⁴⁸⁴ au destin icarien (« Au risque de tomber pendant l'éternité? »)⁴⁸⁵. Cet échec inéluctable accentue le dualisme irrésolu entre l'attachement au monde matériel et l'aspiration à l'idéal. Bien que Mallarmé essaye de permuter la vitre (reflet de la chambre fétide) en miroir (reflet de son âme), le cristal reste une sorte de clôture ; sa transparence est là pour rappeler au poète qu'il est un être mortel, et donc fini. Les derniers quatrains confirment ce final tragique: l'envol mystique qui touche à l'infini revient toujours vers la condition contingente de captivité. S'il est donc impossible d'atteindre l'idéal dans l'horizon azur du dehors, il ne reste au poète que saisir l'idéal dans la verticalité dorée du dedans. La condition d'enfermement et de la séparation avec l'espace social est évidente dans *À rebours* (1884) d'Huysmans. La maison de Fontenay-aux-Roses est pour Esseintes le nid de son âme, la cabine du sous-marin avec lequel il embauche son voyage. Mais l'homme tourmenté peut entreprendre son voyage en solitaire vers le pays de l'âme aussi sur un bateau : « La maladie est si doucement isolante : Lent repos d'un bateau qui songe au fil d'une eau [...] Maintenant il est seul ; et doucement s'éclaire [...] Et, délivré du monde, il s'encadre de ciel »⁴⁸⁶. L'opposition entre l'espace intime et celui social se charge d'une dénonciation morale dans les œuvres de la « trilogie sociale » de Verhaeren ; ainsi, « La plaine » de *Les villes tentaculaires* (1895) nous offre un camp de vision similaire à la fenêtre, étant les deux

⁴⁸³ MALLARMÉ, Stéphane (1889). « Les fenêtres ». *Poésies*. Op. Cit., p. 21.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ RODENBACH, Georges (1896). « Les malades aux fenêtres. IV ». *Les vies closes*. Op. Cit., p. 96.

l'emblème du regard. Elles contresignent ici le parcours d'un regard attentif aux transformations de la campagne en un espace industriel déshumanisé et corrompu (« L'égout charrie une fange velue / vers la rivière qu'il pollue »⁴⁸⁷). Les hommes sont devenus des automates, « leurs yeux sont devenus les yeux de la machine »⁴⁸⁸. En revanche, dans « La mort » la fenêtre-œil est associée à « Les hôpitaux gonflés de maladies / Avec les yeux fiévreux de leurs fenêtres rouges »⁴⁸⁹.

Le poème *Soir de province* (1888) de Giraud et le recueil *Serres chaudes* (1889) de Maeterlinck renforce la thématique de réclusion et de maladie à laquelle l'homme moderne est destiné :

Les fenêtres d'antan regardent ma misère,
Avec le long regard des yeux que j'ai fermés.
Cristal des jours heureux! Parfum des cœurs aimés!
Âmes des parents morts tendres comme un rosaire!
Avec le long regard des yeux que j'ai fermés
Les fenêtres d'antan regardent ma misère⁴⁹⁰.

Mais la complexité des images qui se succèdent dans les poèmes de Maeterlinck fait de la fenêtre le symbole du mal du siècle en même temps qu'un possible abri du malaise « Hôpital ! hôpital au bord du canal ! / [...] Il vaut mieux que les fenêtres restent closes, / On est presque à l'abri du dehors / On a l'idée d'une serre sur la neige »⁴⁹¹. Ce lieu clos se transmute dans un espace intime illuminé par l'astre lunaire (« Oh ! Voici enfin le clair de lune ») où se juxtaposent les éléments du réel selon une saine clairvoyance :

Un jet d'eau s'élève au milieu de la salle !
Une troupe de petites filles entr'ouvre la porte
J'entrevois des agneaux dans une île de prairies !
Et de belles plantes sur un glacier !
Et des lys dans un vestibule de marbre !
Il y a un festin dans une forêt vierge !
Et une végétation orientale dans une grotte de glace⁴⁹²!

⁴⁸⁷ VERHAEREN, Émile (1895). « La plaine ». *Les Villes tentaculaires*. Bruxelles : E. Deman, p. 8.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸⁹ *Id.* « La mort ». *Les Villes tentaculaire*. Op. Cit., p. 89.

⁴⁹⁰ GIRAUD, Albert (1888). « Soir de province ». *Hors du siècle*. Paris : Léon Vanier, p. 40.

⁴⁹¹ MAETERLINCK, Maurice [1889] (1912). « Hôpital ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 45.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 46.

Comme la fenêtre, la porte s'entrouvre sur des images oniriques rassurantes, de sorte que le malade enfermé peut trouver un soulagement bien qu'il soit transitoire : « Je vois des songes dans mes yeux ; / Et mon âme enclose sous verre, / Éclairant sa mobile serre, / Affleure les vitrages bleus [...] Les lys contre les verres clos, / Les roseaux éclos sous leurs eaux »⁴⁹³. La serre, dont les « portes à jamais closes ! » est également un lieu d'apaisement, une « musique de cuivre aux fenêtres des incurables »⁴⁹⁴. Pour reprendre les mots de Del Lungo « l'affranchissement de l'espace clos passe ainsi par la vision poétique et par le surgissement de l'imaginaire ; la fenêtre fermée, en même temps qu'elle protège de l'extérieur s'ouvre sur les horizons du rêve, jusqu'à affleurer un espace céleste » (Del Lungo, 2014: 488).

3.3.4. Les larmes de l'âme

Selon Gilbert Durand les eaux des yeux « peuvent introduire indirectement au thème de la noyade » (Durand, 1980: 106) et d'après Gaston Bachelard, quand le cœur est triste « toute l'eau du monde se transforme en larmes » (Bachelard, 1942: 124-125) ; cependant, la symbolique des larmes est bien plus complexe à l'époque qui nous intéresse. Le *spleen* baudelairien est un autre sujet qui prend la forme de la larme, les nombreuses études qu'on lui a consacrées nous empêchent de nous attarder sur ce point.

Les larmes, donc, sont plus que le symbole de la tristesse accablante et de l'ennui. Dans la goutte il y a un état d'âme tout entier, séparé et intégré dans le monde ainsi que l'envoûtement musical. La mélancolie de Verlaine (*Il pleure dans mon cœur*, 1874) est en harmonie sonore avec le paysage qui l'entoure mais elle garde en même temps une certaine autonomie. Dans la deuxième strophe du célèbre poème des *Romances sans paroles* le bruit de la pluie change en mélodie ; Verlaine s'abandonne au bercement des gouttes tout en maintenant la direction du concert des mots. Si la pluie peut influencer l'état intérieur, elle peut être aussi la projection du paysage de l'âme selon l'effet miroitant de l'eau. Et quand la tristesse dépossède le sujet de lui-même, le poète est là pour soutenir le rythme qui est, au fond, la raison de son existence. L'« absence » d'une cause pour la peine maintient vive sa quête.

⁴⁹³ *Id.* « Âme de serre ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 81.

⁴⁹⁴ *Id.* « Serre chaude ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 9.

Les larmes de l'âme (l'allitération le confirme) symbolisent également la reprise des mêmes termes et des mêmes sonorités dans les vers du poète et, plus généralement, relève de la praxis des correspondances. Tous les éléments de l'univers intérieur résonnent vers l'extérieur et vice versa, de sorte que le sujet et l'objet partagent un seul espace poétique :

Vers le soleil défunt disparu sous les flots,
L'âme des cloches pleure, en de lointains sanglots.
Lentement, doucement, pleure l'âme des cloches⁴⁹⁵.

Par ailleurs, les larmes peuvent représenter l'union de deux âmes et même un acte de purification, comme chez Verhaeren :

Je noie en tes deux yeux mon âme tout entière
Et l'élan fou de cette âme éperdue,
Pour que, plongée en leur douceur et leur prière,
Plus claire et mieux trempée, elle me soit rendue.
S'unir pour s'épurer son être
Comme deux vitreux d'or en une même abside
Croisent leurs feux différemment lucides
Et se pénètrent⁴⁹⁶!

Pour Rodenbach, les yeux sont « des bassins d'eau changeante qui dort », ou pareils au ciel nuageux, « où se blottit comme un rêve frileux / Ses grands yeux ont séduit mon âme émerveillée ! / [...] Grands comme un ciel, toujours mouvant, toujours le même ! »⁴⁹⁷. L'image des eaux dormantes de l'œil est reprise également dans *Le voyage dans les yeux*: « L'œil est un glauque aquarium d'eau somnolente : / Tranquillité, repos apparent, calmes plis / Comme ceux qui s'éternisent dans les surplis »⁴⁹⁸. En plus de faire référence à l'activité onirique, elle renvoie clairement à la fenêtre, la porte, le seuil, les fleurs, tout ce qui s'ouvre et se ferme pour engendrer le passage du dehors au-dedans. À travers ses larmes, l'Ophélie de Rodenbach se découvre elle-même : « Dans le miroir blêmi, les reflets se défont / Comme d'une Ophélie en larmes qui s'enfonce »⁴⁹⁹; par la liquéfaction de la folie elle descend dans ses rêves. Chez Verhaeren, il est possible d'apprécier une similaire

⁴⁹⁵ GIRAUD, Albert (1888). « Soir de province ». *Hors du siècle*. Op. Cit., p. 64.

⁴⁹⁶ VERHAEREN, Émile (1923). « Je noie en tes deux yeux mon âme tout entière ». *Les heures du soir ; Les heures claires ; Les heures d'après-midi*. Op. Cit., p. 39.

⁴⁹⁷ *Id.* (1884). « Ses Yeux ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 9.

⁴⁹⁸ *Id.* (1896). « Le Voyage dans les Yeux. V ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 149.

⁴⁹⁹ *Id.* (1896). « Le soir dans le vitre ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 38.

ophélisation du sujet lyrique déçu par la société et fatigué par ce qui l'entoure est visible :

L'âme et le cœur si las des jours, si las des voix,
Si las de rien, si las de tout, l'âme salie ;
Quand je suis seul, le soir, soudainement, parfois,
Je sens pleurer sur moi l'œil blanc de la folie.
[...]
Si seul ! – morne crapaud pleureur de lune, appelle !
Appelle ! Et vous, petites fleurs, pour le linceul
De mon cerveau, l'ensevelisseuse vient-elle⁵⁰⁰?

Le défaitisme qui émerge est la condition qui prélude la conquête de l'absolu. Le « je » inquiet au bord de la folie regarde la mort comme une forme de liberté mais il ne serait qu'un effacement physique. Si la souffrance le pousse à invoquer la mort, il est aussi conscient que c'est par la douleur qu'il peut se sauver. Dans la *Confession du poète* (1890) Verhaeren montre cette influence de la philosophie schopenhauerienne –dépourvue de christianisme– en avouant que « Le pessimisme n'est qu'une étape banale vers un état d'âme plus aigu »⁵⁰¹. Engendrer des larmes poétiques, emblème de la douleur, c'est insister sur la nécessité de descendre jusqu'à l'abîme de l'affliction pour atteindre le plus haut sommet de la création artistique, à la fois que le bonheur privé par le monde extérieur :

M'ouvrir le cœur à la tristesse comme se fend un roc aux chocs des flots !
Me plonger au fond des lacs de l'amertume pour en surgir maître de moi-même, fût-ce de ma ruine ! Et ce que j'appelais, ce n'était guère une douleur résignée et chrétienne, mais une douleur fière, haute, presque insolente : celle qui se sait d'accord avec la vie, qui s'affirme primordiale, contemporaine de l'être. Le bonheur n'est qu'un rêve de proportion humaine ; il est à jamais condamné par l'idée qu'on s'en est faite⁵⁰².

Les larmes sont aussi la douleur qui engendre le processus de création lui-même, outre l'expression de la douloureuse fragilité du progrès nerveux de la science. L'industrialisation dominante et les bouleversements sociaux subséquents sont une menace pour

⁵⁰⁰ VERHAEREN, Émile (1888). « Inconscience ». *Les Débâcles*. Bruxelles : E. Deman, p. 63.

⁵⁰¹ *Id.* (1890). « Confession de poète ». *Art Moderne*. Mars 1890, repris dans *Id.* (1926). *Impressions. Première série*. Paris : Mercure de France, p. 11.

⁵⁰² *Id.* (1895). « Autour d'un foyer ». *Trilogie noire*. Op. Cit., p. 173.

l'espace extérieur (dont la pollution des eaux et les paludes font écho) et celui intérieur (malaise, maladie).

Bref, nous pourrions reconduire les larmes à l'enfermement corporel et mental. Le premier serait entendu comme l'internement à l'hôpital (fenêtre-œil), la réclusion monacale (béguinage flamand), et le deuxième comme exclusion sociale, maladie et folie.

Dans *Le Calvaire* (1886) de Mirbeau nous assistons à une association entre les larmes-l'eau-la ville-la gestation maternelle-la femme funeste, suffisamment intéressante pour nous y pencher. D'abord, la mère du protagoniste –affectée par une mélancolie incurable et « tourmentée par les exagérations pessimistes »– a passé toute sa vie à pleurer, de sorte que Jean Mintié se souvient d'elle par « ses deux yeux, ses deux grands yeux ronds, fixes, cerclés de rouge, qui pleuraient toujours sans un battement des paupières, qui pleuraient comme pleure le nuage et comme pleure la fontaine »⁵⁰³. De plus, la mère se tient écartée du fils parce qu'« Elle imagina que ses caresses, ses baisers, ses bercements me communiquaient les germes de son mal, que les crises nerveuses dont j'avais failli mourir, les hallucinations qui m'avaient mis, dans les yeux, l'éclair sombre d'une folie, lui étaient comme un avertissement du ciel »⁵⁰⁴. Au moment où Jean quitte sa maison natale à la campagne pour se rendre à Paris et laisser derrière cette enfance imprégnée de douleur, il se heurte aux menaces de la ville, une « forêt de pierres [...] qui me paraissait le renversement de la nature »⁵⁰⁵. L'immoralité urbaine et la corruption de la société industrialisée est reconduite ici à la femme-fatale et à son pouvoir hypnotique: « je vis une femme qui levait ses jupes en un geste obscène: la foule lui fit cortège »⁵⁰⁶. Et à partir de ce moment « je regardai davantage les femmes, mais mon regard n'était plus chaste et, s'attachant sur elles, comme sur des images impures, il allait chercher le sexe et la nudité sous l'ajustement des robes »⁵⁰⁷.

Cela nous permet de nous rattacher aux figures féminines séductrices qui entraînent l'individu dans le gouffre du mystère et de la souffrance. Mais, au fond, les larmes ne seraient-elles l'encre du poète ?

⁵⁰³ MIRBEAU, Octave (1886). *Le Calvaire*. Op. Cit., p. 28.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

3.4. Créatures et animaux aquatiques

En plus des créatures que nous venons de voir, les animaux fin-de-siècle qui peuplent le monde aquatique réfractent d'une part la charge émotionnelle des êtres, de l'autre la métamorphose dynamique et oximorique de l'activité onirique. De fait, si le bonheur est un rêve de proportion humaine, il doit nécessairement tenir compte du malheur projeté dans l'activité onirique. Les créatures aquatiques ambivalentes (séductrices ou pernicieuses) seraient une possible expression de ce côté négatif et elles peuvent cohabiter dans l'âme du poète comme chez Laforgue: « J'ai mille oiseaux de mer d'un gris pâle./ Qui nichent au haut de ma belle âme, / Ils en emplissent les tristes salles / De rythmes pris aux plus fines lames.../ Or, ils salissent tout de charognes,/ Et aussi de coraux, de coquilles »⁵⁰⁸.

Quant aux créatures surnaturelles, comme les génies des eaux qui vivent au bord ou sous l'eau, elles jouissent de l'extraordinaire propriété polymorphique : elles peuvent adopter la forme de monstres indéterminés, fées méchantes ou dames hybrides et c'est pourquoi elles attirent l'attention des symbolistes. Leur origine remonte aux mythes et légendes qui se perdent dans la nuit des temps; nonobstant elles partagent certaines caractéristiques communes, tel que l'entraînement des héros vers le fond des eaux.

Si l'on songe au célèbre *Beowulf*, référence de maints poètes, on y retrouve des créatures maléfiques au fond d'un lac ; mais dans le chapitres qui précèdent, nous avons constaté que l'époque médiévale et romantique fournissent une source inépuisable d'êtres mi-femme, mi-animal qui apparaissent près d'une source. En ce qui concerne le fond marin, et pour nous approcher au XIX^e siècle, l'on ne peut pas oublier les monstres de Jules Verne de *20 000 lieues sous les mers* (1869-1870) et *Le Sphinx des Glaces* (1897)⁵⁰⁹, ou les extraordinaires monstres de *Les Chants de Maldoror* (1869) d'Isidore Ducasse, doués d'une force symbolique sans précédents. Les œuvres des deux maîtres signalent la victoire de l'imaginaire sur le réel et rendent presque indissociable la forme du fond de

⁵⁰⁸ LAFORGUE, Jules [1871] (1979). « Lettre à ma voisine ». *Des Fleurs de bonne volonté, Œuvres complètes*, II. Genève : Slatkine, pp. 70-74.

⁵⁰⁹ Jules Vernes est particulièrement intéressant dans la mesure où ses paysages dessinent une géographie sous-marine assez complexe qui dépasse la subjectivité. Voir à ce propos GEHU, Edmond P. (1938). « La géographie polaire dans l'œuvre de Jules Verne. III. Le Sphinx des glaces ». *Bulletin de la Société Jules Verne* 11. Paris : A.S.

l'action. *Les Chants* résonnent de la tradition mais ouvrent le chemin vers l'univers des rêves, un univers qui se réinvente sans cesse, peuplé lui aussi par des personnages androgynes. Dans le deuxième chant :

Ce dernier hermaphrodite a aussi un lien privilégié avec la lune : mais ici la filiation s'est faite décor mythique. Son état d'adolescent, son histoire passée [...] le rattachent au héros d'Ovide. Mais il y a aussi en lui un « côté » de Salmacis : sa chevelure est érotisée comme l'était celle de sa compagne mythique. La rêverie matérielle sous-jacente au texte donne leur place à la terre et à l'air, c'est-à-dire qu'elle nous rappelle les ascendants de la nymphe, fille de la Terre et du Ciel. (Brunel, 1988 : 64).

Nymphes, néréides, sirènes, génies des eaux, monstres marins, oiseaux, cygnes, poissons ne sont pas des thèmes originaux, ils regorgent dans l'histoire de la littérature. Qu'est-ce que décadents et symbolistes apportent-ils, exactement, donc ? L'une des nouveautés au sein de leur esthétique consiste à trouver la beauté et le plaisir dans la monstruosité (« La Bête tortueuse et splendide, l'immonde / Serpent de feu, l'ardent Reptile du Désir / Qui broie entre ses nœuds magnétiques le monde, / Se fit femme et t'offrit les fruits mous du plaisir »⁵¹⁰). Ils se laissent séduire par l'horreur du monstre tout en s'en méfiant en même temps. Ils parviennent à admirer le macabre et peupler leur âme de créatures sinistres. Ainsi, Mélusine la « tres faulse serpente », la Méduse, aux traits féminins distorsionnés, l'hermaphrodite, aux traits sexuels annulés ou encore le Sphinx illustrent parfaitement la déformation à laquelle aboutit l'esthétique du déclin et le subjectivisme du point de vue :

J'ai vu. Les autres n'ont point d'yeux ; que verraient-ils ?
Sorcière empoisonneuse aux rampantes manœuvres,
J'ai vu tes pensers, tes désirs et tes œuvres
Sourde dans tes cheveux en reptiles subtiles.

Hideux, gluants, glacés, écaillés de béryls,
Par torsades aspics, vipères et couleuvres
Couronnent de terreur ton front pareil aux pieuvres
Echevelant dans l'eau leurs tentacules vils⁵¹¹.

La beauté dégénérée de la femme morte dans l'eau ou celle figée dans le visage dormant sont aussi exaltées; nous venons de le

⁵¹⁰ GILKIN, Iwan (1892). « La douleur du mage ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 31.

⁵¹¹ *Id.* (1899). « Méduse ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 74.

voir dans les chapitres qui précèdent. La métamorphose du poète en oiseau (le cygne est sans doute le plus fréquent) soulève une sensation esthétique outre qu'idéale.

Apparition et transformation, on a là deux principes qui balisent les représentations sur lesquelles nous allons nous pencher.

3.4.1. Génies des eaux

Mais commençons par la figure des nymphes et des néréides, dont les modulations artistiques surtout en peinture sont nombreuses ; *Les néréides* de Bussièrre, *Hylas and the Nymphs* (1896) de Waterhouse sont assez connues. Moreau nous offre une version insolite de *Galatée* (1880) : endormie et innocente, la belle nymphe expose son corps libidineux à moitié couvert par des plantes aquatiques au regard inquiétant du cyclope Polyphème. Il y a là toute une réflexion sur la beauté profane, le regard mythologique⁵¹² et le monde idéal auquel la rêverie fait accéder. Selon l'étymologie grecque, le mot « nymphe » définit « celle qui est recouverte d'un voile, fiancée ou jeune mariée » (Brunel, 2002). Si l'on élargit la sémantique du voile (funèbre, marial, de l'onde, de la végétation marine), l'identification d'Ophélie à la nymphe est évidente et dans ce cas elle indique le « retour » de la jeune à l'élément matriciel. La nymphe se trouve toujours au seuil du monde physique et onirique, et elle aide à franchir la limite. Entre le deuxième et le troisième *Fragment* de Paul Valéry, Narcisse veut passer la frontière, son propre reflet ne lui suffit plus, il veut joindre son double dans la réalité par l'intercession d'une nymphe :

Quitte enfin le silence, ose enfin me répondre,
 Bel et cruel Narcisse, inaccessible enfant,
 Tout orné de mes biens que la nymphe défend...
 [...] que tu vives et veuilles,
 Près de moi, mon amour, choisir un lit de feuilles,
 Sortir tremblant du flanc de la nymphe au cœur froid,
 Et sans quitter mes yeux, sans cesser d'être moi,
 Tendre ta forme fraîche, et cette claire écorce...
 Oh ! te saisir enfin !...⁵¹³

⁵¹² Dans le mythe de « Pygmalion », tel qu'il est narré par Ovide dans *Les Métamorphoses*, il s'agit de ramener une belle endormie vers le monde des vivants. Pygmalion est un artiste fâché avec les femmes réelles qui opte pour le célibat. Il se réfugie dans son atelier et il sculpte « dans l'ivoire à la blancheur de neige » un corps de femme d'une beauté « telle qu'aucune femme ne peut tenir de la nature ».

⁵¹³ VALÉRY, Paul (1942). « Fragments. II ». *Poésies*. Op. Cit., pp. 114-115.

Ondines qui font des apparitions furtives, qui nagent toutes nues ou qui sont assises sur un rocher en se peignant leur chevelure dorée, ce sont là d'autres exemples. Créatures muettes ou chanteuses, elles enchaînent les hommes qui s'approchent en les entraînant au fond des eaux. Les longs cheveux de Mélisande « qui palpitent comme des oiseaux d'or » sont un ondulant rideau qui enchante celui qui la regarde. L'homme, attiré par son mystère, lui pose des questions pour connaître la vérité comme devant le Phénix, mais dans le cas de Pelléas, les interrogations restent sans réponse. Mélisande lui dit sans cesse que « Je ne sais pas », mais la réponse ne cache que le néant, condition *sine qua non* de l'échec. Ce n'est pas une coïncidence donc que les nymphes soient décorées de voiles. La femme « possède la clef »⁵¹⁴, garde un secret : celui de la création que l'homme lui veut arracher. Le voile est donc l'énigme des origines, le mystère de toute religion. Villiers de l'Isle-Adam rappelle dans *Isis* (1862) que :

les prêtres, dans les temples d'Égypte, plaçaient [...] la statue voilée d'Isis, la figure de la Création ; sur le socle, ils avaient inscrit ces paroles : « Je suis ce qui est, ce qui fut, ce qui sera : personne n'a soulevé le voile qui me couvre ». Sous la transparence du voile [...] les initiés pouvaient seuls présenter la forme de l'énigme de pierre, et, par intervalles, ils le surchargeaient encore de plis diaprés et mystérieux pour mettre de plus en plus le regard des hommes dans l'impuissance de la profaner⁵¹⁵.

Le voile est aussi le symbole qui génère la tension entre le désir et sa réalisation. Ainsi, l'homme séduit par la femme s'approche d'elle ou bien se fait approcher, comme Hérodiade : « vers lui nativement la femme se dévoile »⁵¹⁶.

Le dévoilement, entendu au sens de l'introspection devant le reflet, produit une sorte d'auto-érotisme narcissant. Le poète qui glisse sous sa propre apparence, connaît son double et peut rencontrer au fond de l'âme des « Nénuphars mornes des plaisirs, / Palmes lentes [...], / Mousses froides, lianes molles »⁵¹⁷. La

⁵¹⁴ Dans le roman *Sixtine*, Entragues tombe amoureux d'une femme mystérieuse qui le tourmente. Cf. GOURMONT, Rémy de (1890). *Sixtine. Le roman de la vie cérébrale*. Paris : Paris : A. Savine.

⁵¹⁵ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1862). *Isis*. Paris : A. Savine.

⁵¹⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1864). « Scène ». Voir encore *Le Nénuphar Blanc et L'après-midi d'un faune* : « Ces nymphes, je les veux perpétuer. / Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus ».

⁵¹⁷ MAETERLINCK, Maurice (1912). « Feuillages du cœur ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 25.

végétation sous-marine est une composante fondamentale du paysage et les fleurs en sont une unité constitutive.

Mais le dévoilement renvoie également à la découverte d'une identité cachée, comme dans le cas de Mélusine. Sa double nature l'oblige à poser un interdit et à se baigner dans une cuve chaque samedi. Créature amphibie, elle est condamnée entre les deux mondes. Les sirènes sont contraintes elles aussi à vivre entre l'espace aquatique et aérien ; leur chant enchante pour ensuite trahir.

Symbole des voluptés intellectuelles, la sirène irrésistible est au cœur de la recherche artistique depuis l'antiquité et elle est douée d'une extrême complexité : « Les anciens ont exprimé, par la fable des Sirènes, non-seulement le dangereux attrait de la volupté, mais aussi le charme souverain de l'éloquence. Comme toutes les divinités appelées à personnifier la vertu inspiratrice des eaux, les Sirènes, à l'instar des Muses et des Nymphes, étaient réputées d'habiles prophétesses ; on leur attribuait le pouvoir de révéler les choses cachées et de communiquer le don de la poésie » (Kastner, 1858: 74). Dans le champ des arts visuels, *La Sirène au serpent* d'Armand Point (1901), disciple de Moreau, attire notre attention par la complexité des éléments figurés. Le corps nu de cette femme inquiétante est immergé dans la rivière, la rousse et opulente chevelure plonge dans l'eau et devient courant. Son côté troublant est renforcé par le sujet mythologique du serpent autour du cou, fidèle gardien de ses seins. Mi-oiseau mi-femme, l'étymologie de ce monstre femelle désigne celle qui lie, serre et étouffe; par conséquent, la rapproche du reptile. Ainsi, le serpent étouffeur et gardien renvoie à l'asphyxie (l'allusion des mots) et au mystère (les énigmes posés) tout en créant une parenté avec le Sphinx et Mélusine. Comme le Sphinx, les sirènes dénoncent leur caractère oral : les chants qu'elles profèrent sont magiques et dangereux.

Dans l'affrontement avec ces monstres mensongers réside la victoire du poète. La recherche de la vérité va de pair avec la recherche de la « parole des origines », le mot qui exprime l'identité primordiale de toute chose et de tout être. Le recours aux mythes et aux personnages légendaires vise donc à toucher à la matière de l'âme, une matière liquide et sonore, une matière poétique qui naît et qui est engloutie par l'eau :

Ô cette vie, au clair de l'eau !

Et les miroitements et les langues de l'eau [...]

Là-bas, en des grottes, où des yeux d'eau [...]

Comme des lunes, qui se déplacent,

J'entends, sous leurs fluides rideaux,

Les Sirènes violentes chanter /

Et s'étreindre dans l'eau⁵¹⁸.

Il n'y a pas de victoire sans perte. Le poète ne pourra jamais abolir le mystère. L'échec, nous l'avons dit, est la condition qui rend cette recherche perpétuelle. Surgie du naufrage, la sirène ne se noiera jamais car elle est le noyau d'un drame éternel :

À la nue accablante tu

Basse de basaltes et de laves

À même les échos esclaves

Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu

Le sais, écume, mais y baves)

Suprême une entre les épaves

Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute

De quelque perdition haute

Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne

Avarement aura noyé

Le flanc enfant d'une sirène⁵¹⁹.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, un coup de vague toujours abolira le mât. L'aventure poétique n'est que l'expérience de la limite, un voyage qui n'aboutit nulle part. Le sujet peut s'approcher de la vérité mais il ne pourra jamais la saisir, c'est inscrit dans sa propre nature :

Enfin, ton regard de sirène

Jeta, sans m'avertir, un jour

Une démangeaison soudaine

Dans mon âme : c'était l'amour.

[...]

Et je contemplais en silence

[...]

Et que l'esprit devient rêveur.

Tel était donc ce divin songe.

Serait-ce la réalité?

⁵¹⁸ VERHAEREN, Émile (1899). « L'Eau ». *Les Visages de la vie*. Bruxelles : Edmond Deman, pp. 63-66.

⁵¹⁹ MALLARMÉ, Stéphane (1889). « À la nue accablante tu ». *Poésies*. Op. Cit., p. 133.

Réponds-moi; ce doute me ronge,
Je veux savoir la vérité⁵²⁰.

3.4.2. Cygnes poètes

Nous avons vu dans le chapitre consacré à Lédà et Apollon que la gloire du cygne remonte à la mythologie grecque. Il apparaît lors de la rencontre entre les deux personnages et, par l'intermédiaire du mythe, il est associé à la lumière, la musique et la création poétique. Il fait partie intégrante du cortège d'Apollon depuis sa naissance :

Des cygnes sacrés firent, ce jour-là, sept fois le tour de l'île, puis Zeus remit à la jeune divinité, en même temps que sa lyre, un char attelé de ces blancs oiseaux. Ceux-ci l'emmenèrent d'abord dans leur pays, sur les bords de l'océan, au-delà de la partie des vents du Nord, chez les Hyperboréens qui vivent sous un ciel toujours pur⁵²¹.

Nous en retrouvons les traces dans la *République* de Platon où le philosophe met en place la métamorphose animale d'Orphée, et *Phédon* où le cygne chante en clairvoyant sa mort et pressentant son immortalité. À l'égard du chant, Durand reprend un postulat de Jung selon qui « l'étymologie indo-européenne de « ce qui luit » est la même que celle du terme signifiant « parler » [...] », et continue observant que « Jung, rapprochant le radical *sven* du sanscrit *svan* qui signifie bruire, va même jusqu'à conclure que le chant du cygne (*Schwan*), oiseau solaire, n'est que la manifestation mythique de l'isomorphisme étymologique de la lumière et de la parole (Durand, 1980: 173). En revanche, Bachelard parle de deux lumières (solaire-lunaire) et de deux sexes (féminin-masculin) : « Le chant du cygne c'est donc le désir sexuel à son point culminant ». Mais cet oiseau ne se réfère pas seulement à ce nombre limité d'aspects, comme le corrobore *Loeda* de Mallarmé :

« Ô Loeda ! ... » dit l'oiseau « laisse-moi sur ton sein
« Poser avec la fleur un baiser ! ... Tu rejettes
« Ce vœu ? C'est mon prix ! Non : ton cœur n'est point d'airain !
« Le chalumeau des bois est don vain au cygne :
« Quand il chante à l'aurore, il se tait au couchant...
« Las ! par sa mort les Dieux font expier son chant !

⁵²⁰ EEKHOUD, Georges [1870] (1877). « Lettres à ma voisine ». *Myrtes et Cyprès*. Paris : Librairie des bibliophiles, pp. 68-69.

⁵²¹ CHEVALIER, Jean (1985). *Dictionnaire des symboles*. Op. Cit., p. 333.

« A lui l'amour ! son feu de tes charmes est digne. »
 Loeda rougit, tourna son œil bleu vers le pré,
 Et vit qu'elle était seule. Il est soir : des dryades
 L'essaim gracieux dort en son antre sacré...⁵²²

De fait, l'interprétation des cris comme manifestation du désir sexuel nous semble assez réductive ; le cygne qui chante exprime sans doute une passion mais elle est moins souvent liée à la sexualité qu'à la mort, comme nous montre par exemple Rodenbach :

La flotte des heureux cygnes appareillait.

Un grand cri en chemin
 A déchiré la trame du silence,
 Un grand cri presque humain ;
 Un nouveau cri s'élançait.
 On dirait qu'un des beaux cygnes va s'effeuiller.
 [...]
 Il s'enfle comme une flamme !
 Il s'effare ; il a des bonds
 De moribond
 Qui veut sortir de son lit.

L'eau du canal s'éraïlle ;
 Le cygne se lève, défaille,
 Et même, semble-t-il, son duvet en pâlit.
 Le cri maintenant se module ;
 C'est moins un cri qu'un hymne extasié,
 Le son s'éteint dans le gosier,
 Comme si c'était
 Son aile à présent qui chantait,
 Telle une grande harpe en tulle⁵²³.

Il faut tenir compte des éléments cosmogoniques aussi bien que certains aspects renvoyant au caractère asexué. Les apparitions poétiques de l'oiseau sont reliées aux surfaces calmes et aux composantes féminines, tout en incluant la lune. Comme la majorité des symboles aquatiques il incorpore des associations masculines (couleur blanc, feu ou lumière) qui ont à leur tour une nature ambiguë, parfois androgyne. C'est pourquoi, si l'on veut comprendre la symbolique de l'oiseau dans sa totalité il faut

⁵²² MALLARMÉ, Stéphane (1859). « Loeda », Op. Cit.

⁵²³ RODENBACH, Georges (1898). « Les Cygnes. VII ». *Le Miroir du ciel natal*. Op. Cit., pp. 153-154.

considérer différentes approches : littéraire, psychologique, mythologique et également religieuse. Avatar des dieux anciens en même temps que dépourvu de leur divinité, le cygne acquiert à cette époque une signification sacralisante pour presque tous les poètes chanteurs de l'âme. De plus, une fois libéré l'oiseau de son statut apollinien, l'artiste peut lui octroyer une dimension plus humaine. Le cygne n'est plus seulement un mythe : le marbre se vivifie pour incarner les mystères de la psyché et de l'imagination humaine :

En de féériques soirs où l'Eau se désagrège,
Plus d'un songeur, au bord des canaux rectilignes,
Se laissa remorquer par les cygnes ! Beaux cygnes,
- Duvets d'aubépins blancs et plumage en barège –
Conduisant le songeur comme un Lohengrin vierge
Vers le doux Lac d'Amour où toute l'Eau converge.

[...]

Les cygnes, en rochets plissés des séminaires,
Semaient, dans l'eau, des lis et de blancs azalées
Pour l'Élévation de la Lune agrandie.

Toute l'Ombre semblait en marche vers l'Hostie

[...]

Et voilà tout à coup, sous des pardons insignes

Que, leurs âmes étant absoutes une à une,

Les nocturnes songeurs allaient avec les cygnes

Communier sous les espèces de la Lune⁵²⁴!

Ces oiseaux sacrés conduisent les songeurs perdus dans les rêves vers la lune, comme si c'était un véritable rite. Bien qu'ils soient de quelque sorte divinisés, ils restent des animaux profanes assez proches des hommes et ils ressoudent la dichotomie des pôles opposés : humain-animal (le tableau *The Swan Maidens* daté en 1894 de Walter Crane est très représentatif), masculin-féminin, blanc-noir, jour-nuit, soleil-lune, profane-sacré, vie-mort et même passé-futur ou nostalgie-rennaissance comme dans le poème *Du silence* de Rodenbach. Ici, la mort constitue la transmutation d'un état à l'autre, le passage de l'âme du corps humain au corps des cygnes qui permet au poète de renaître. La ville aux canaux stagnants, en plus de réfléchir à cette métamorphose, indique l'immortalité et l'espoir pourvus par l'art :

Les cygnes blancs, dans les canaux des villes mortes,
Parmi l'eau pâle où les vieux murs sont décalqués

⁵²⁴ RODENBACH, Georges (1888). « Paysages de ville. II ». *Le Règne du Silence*. Op. Cit. p. 78.

Avec des noirs usés d'estampes et d'eaux-fortes,
Les cygnes vont comme du songe entre les quais.

Et le soir, sur les eaux doucement remuées,
Ces cygnes imprévus, venant on ne sait d'où,
Dans un chemin lacté d'astres et de nuées
Mangent des fleurs de lune en allongeant le cou.

Or ces cygnes, ce sont des âmes de naguères
Qui n'ont vécu qu'à peine et renaîtront plus tard,
Poètes s'apprenant aux silences de l'Art.
Qui s'épurent encore en ces blancs sanctuaires,

Poètes décédés enfants, sans avoir pu
Fleurir avec des pleurs une gloire et des nimbes,
Ames qui reprendront leur Œuvre interrompu
Et demeurent dans ces canaux comme en des Limbes !

Mais les cygnes royaux sentant la mort venir
Se mettront à chanter parmi ces eaux plaintives
Et leur voix presque humaine ira meurtrir les rives
D'un air de commencer plutôt que de finir...

Car dans votre agonie, ô grands oiseaux insignes,
Ce qui chante déjà c'est l'âme s'évadant
D'enfants-poètes qui vont revivre en gardant
Quelque chose de vous, les ancêtres, les cygnes⁵²⁵!

Le passage progressif d'une atmosphère sombre à une plus optimiste et à l'image de la renaissance se prolonge dans la *Remémoration d'Amis Belges* de Mallarmé. Au début, il parle de Bruges comme la ville de la « pierre veuve » et de la « brume qui se lève », mais dans la dernière strophe l'envol du cygne emmène l'esprit du poète au dessous du canal noir duquel surgit l'oiseau :

Ô très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
A prompt irradiation ainsi qu'aile l'esprit⁵²⁶.

⁵²⁵ *Id.* (1888). « Du Silence. XIX ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 217.

⁵²⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1889). « Remémoration d'Amis Belges ». *Poésies*. Op. Cit., p. 89. Rappelons que chez Mallarmé, la métaphore de l'aile comme poésie ou acte créatif revient souvent (*Eventail, Autre Eventail, Petit Air II*).

Un véritable élan spirituel qui est à la fois contemplation du quotidien, inspiration poétique, libération artistique et refuge dans l'art. Baudelaire, Gautier et les écrivains « incompris » et rejetés par la société de l'époque avaient déjà eu recours à l'oiseau pour révéler leur tourments et les difficultés engendrés par l'acte de création artistique. « La vie est si brève / Et si peu bénigne ! / Sur l'azur du rêve / Nage comme un cygne »⁵²⁷.

Par la plume de Rodenbach, la douleur se fait noire :

La lune de profil, la lune émaciée
- O la visionnaire, et la suppliciée ! -
Qui douloureusement dans l'eau froide périt ;
Car la douleur accrue éteint tous les mirages
Et des cygnes, nageant vers la face au halo,
Les cygnes noirs du désespoir, durs et sauvages,
Inexorablement la déchirent dans l'eau⁵²⁸!

Le cygne noir devient le meurtrier de la lune, sa couleur absorbe le blanc par conséquent le reflet de l'astre sur l'eau ne peut pas se produire. La lumière de la lune engloutie par l'obscurité de l'oiseau ne serait que la neutralisation des contraires dont est capable l'âme du rêveur solitaire. Du point de vue psychologique, Chevalier observe que « dans les rêves diurnes et nocturnes, comme dans les perceptions sensibles à l'état de veille, le noir est considéré comme l'absence de toute couleur, de toute lumière. Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque avant tout le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort (Chevalier, 1985: 673).

Au sein de la production symboliste nous retrouvons également des cygnes d'or qui figurent l'envoyé du royaume des défunts, la guide vers un monde des ténèbres comme dans *Le Seuil* d'Henri de Régnier :

Ô soucieuse Nuit devant ces deux visages,
Clos de toute l'éternité déjà en eux,
Et les rames d'airain de l'antique voyage
Semblent crisper les doigts des morts aventureux.

⁵²⁷ GILKIN, Iwan (1899). « À un poète outragé ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 100.

⁵²⁸ RODENBACH, Georges (1888). « Du Silence. XIII ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 208.

Leurs mains sur le drap blanc roidissent la sculpture
 De la chair qui devient son marbre par la Mort,
 Et les rideaux de pourpre affalent leur voilure
 Sur la barque du lit que traîne un Cygne d'or.

Le pavé stygien miroite comme un fleuve
 En ondulant son eau de dalle blanche et noire,
 Et l'un et l'autre que l'instant fil veuf et veuve
 Descendent lentement le cours de ma mémoire.
 [...]
 [...] , sur le pavé stygien, blanc et noir,
 Abdicateur de par l'envol de son essor,
 Délaissera son ombre, enfin, le Cygne d'or⁵²⁹.

Les strophes centrales nous amènent à envisager la symbolique du cygne comme un doublement de l'image ophélienne glissante sur l'eau avec l'air songeur, ce qui d'ailleurs renoue Verhaeren dans *Le Roc* :

Par un étang d'yeux ouverts et de reptiles,
 Les chevelures des roseaux noyés,
 Vers des lointains de soie et d'or broyés,
 Traînent leurs suicides tranquilles
 Parmi des phlox et des jonquilles.

Et du sommet d'un cap d'espace,
 D'étranges cris d'oiseaux marins,
 Les becs aigus et vipérins,
 Chantent la mort à tel qui passe⁵³⁰.

Dans la puissance du chant il y a un fort élan émotionnel, mais ce n'est pas un éloge à la gloire de l'amour, c'est plutôt un hymne à la mort. Le cygne n'a pas peur d'elle parce qu'au fond elle donne du sens à leur existence, comme si c'était le couronnement du rêve, la fin de l'agonie :

Ah ! cette voix qu'on attendait,
 Faible comme une absente
 Qui revient mourir au pays.
 Qui va mourir ? Quelle âme est en peine ?
 Les cygnes, tout autour,
 Songent au soir de l'agonie
 Où ce sera leur tour

⁵²⁹ REGNIER, Henri (1895). « Le Seuil ». *Poèmes, 1887-1892*. Op. Cit., p. 160.

⁵³⁰ VERHAEREN, Émile (1891). « Le Roc ». *Les flambeaux noirs*. Op. Cit., pp.

De se chanter avec cette voix presque humaine.
Le cygne chante.
Encore un peu, à voix diminuante...
C'est déjà comme un râle ;
Son duvet blanc se roidit
Et, quoique blanc, semble plus pâle.
Et tout se refroidit,
Et c'est le froid du vent du Nord,
Et on entend passer la mort⁵³¹!

Après le voyage introspectif, l'âme retourne au pays de sa naissance pour y trépasser. Comme l'indiquent les derniers vers, il y a dans ce retour aux origines une référence implicite aux sources mythologiques des cygnes qui viennent du Nord. Nous avons eu l'occasion d'analyser quelques significations attachées aux territoires et aux eaux gelées du nord, mais dans l'envol vers le haut nous détectons un autre élément fort important : le mouvement vertical. Le poète au bord de l'eau plonge dedans et nage dans une boule de cristal ; son voyage onirique dans les abîmes se conclut quand il découvre qu'il est capable de monter dans l'air.

L'homme qui se transforme en un cygne est un humain qui se libère de son corps et qui laisse son âme s'envoler vers l'idéal.

⁵³¹ *Ibid.*, pp. 236-237.

4. Cosmogonies et paysages liquides

Les poètes qui se tournent vers le firmament et les étendues aquatiques ne se limitent pas à décrire un simple état de contemplation ; séduits par le reflet, ils créent un nouvel univers onirique qui devient tout un paysage aquatique archétypal. Si nous tenons à l'étymologie, Chevalier nous rappelle que « Speculum (miroir) a donné le nom de spéculation : à l'origine spéculer c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir » pendant que « Sidus (étoile) a également donné « considération », qui signifie étymologiquement regarder l'ensemble des étoiles. Ces deux mots abstraits, qui désignent aujourd'hui des opérations hautement intellectuelles, s'enracinent dans l'étude des astres reflétés dans des miroirs » (Chevalier, 1985: 590). Les astres lointains sont contemplés, rapprochés par l'eau, intériorisés par l'effet du miroir et redoublés en paysages lyriques indépendants de la réalité. De nouvelles *Visions* oniriques surgissent :

Je vois passer tous mes baisers,
Toutes mes larmes dépensées;
Je vois passer dans mes pensées
Tous mes baisers désabusés.

C'est des fleurs sans couleur aucune,
Des jets d'eau bleus à l'horizon,
De la lune sur le gazon,
Et des lys fanés dans la lune.

Lasses et lourdes de sommeil,
Je vois sous mes paupières closes,
Les corbeaux au milieu des roses,
Et les malades au soleil,

Et lent sur mon âme indolente,
L'ennui de ces vagues amours
Luire immobile et pour toujours,
Comme une étoile pâle et lente⁵³²

La femme (dans toutes les variations que nous venons de voir) n'est qu'une composante dans la constellation des figures aquatiques possibles. L'image de la lune éclairant la surface, les étoiles qui se

⁵³² MAETERLINCK, Maurice (1889). « Visions ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 69.

couchent derrière l'horizon marin, le soleil d'or et les astres déterminent d'autres thématiques dérivées qui déterminent la relecture moderne des récits des origines.

Nous avons vu que le soleil a été rapproché de la chevelure dorée chez maints décadents et symbolistes, mais l'image de l'astre couchant sur l'eau, associée à la mort et à la chevelure, est déjà présente dans *Les Martyrs* (1839) de Chateaubriand : « Leurs belles chevelures se mêlent et se confondent [...] comme les rayons humides et tremblants de l'étoile des Gémeaux qui se couche dans la mer »⁵³³. La métamorphose humaine des paysages telluriques passe par les correspondances avec les personnages mythiques mais aussi avec les cosmogonies. Parmi les écrivains que nous venons d'analyser, il faut sans doute emphatiser les apports de Rodenbach ; dans *La tentation des nuages* nous assistons à une véritable ophélisation des astres couchants qui à leur tour se changent en fleurs : « Couchant sublime ! Architectures inouïes ! / Premiers astres qui font le ciel fleurdélié / Et, là bas, toutes ces chevelures rouies / Comme un lin fin dans un étang cristallisé, / Moisson de longs cheveux fauchés des Ophélie »⁵³⁴. Encore dans *Nocturne*, le tableau de la femme dormante derrière le rideau à fleurs de la fenêtre est accompagné d'un « cortège blanc des divines étoiles / (qui) Écoute le Silence et regardait la Nuit » et de rumeurs de passants qui « Évoquaient une eau morte où l'on ne voit plus rien »⁵³⁵. Étangs, eaux mortes et surfaces closes sont les images les plus fréquentes dans les paysages symbolistes belges. Nous venons de constater qu'ils se caractérisent particulièrement par les eaux stagnantes, les miroirs voilés, les cygnes au crépuscule, les villes érigées dans la bruine leurs clochers et leurs tours. D'un côté, les artistes belges se rattachent aux thèmes que nous avons cités dans les chapitres précédents tout en nourrissant le sens onirique des « eaux dormantes » ; de l'autre, ils transforment les étendues aquatiques fermées dans un trait tout à fait originel :

Ici toute une vie invisible est enclose
 Qui n'a laissé voir d'elle et d'un muet tourment
 Que ce que laisse voir une eau d'aspect dormant
 Où la lune mélancoliquement se pose.

⁵³³ CHATEAUBRIAND, François-René de (1839). *Les Martyrs ou le triomphe de la Religion Chrétienne*. Livre VI. Paris : Imprimerie de Béthune et Plon.

⁵³⁴ RODENBACH, Georges (1916). « La tentation des nuages. III ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 188-189.

⁵³⁵ *Id.* (1884). « Nocturne ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 21.

L'eau songe ; elle miroite ; et l'on dirait un ciel,
 Tant elle s'orne d'étoiles silencieuses.
 Ô leurre de ce miroir artificiel !
 Apparence ! Sérénités fallacieuses !

Sous la blanche surface immobile, cette eau
 Souffre ; d'anciens chagrins la font glacée et noire ;
 Qu'on imagine, sous de l'herbe, un vieux tombeau
 De qui le mort, mal mort, garderait la mémoire.

Ô mémoire, par qui même les clairs instants
 Sont douloureux et comme assombris d'une vase ;
 L'eau se dore de ciel ; le chœur des roseaux jase ;
 Mais le manque de joie a duré trop longtemps.

Et cette eau qu'est mon âme, en vain pacifiée,
 Frémit d'une douleur qu'on dirait un secret,
 Voix suprême d'une race qui disparaît,
 Et plainte, au fond de l'eau, d'une cloche noyée⁵³⁶!

Par ailleurs, la liquéfaction du monde minéral est aussi importante dans la mesure où elle vise à illustrer le repos de la nature pendant la saison dormante qui est l'hiver. Ainsi, quand arrive le printemps « Et, sortant de son lit glacé, la Nature a / Des beautés de convalescente »⁵³⁷ comme le fait l'homme sortant de son état de rêve. Le parallélisme entre le fonctionnement de l'homme et de la nature est bientôt établi.

L'aube et le crépuscule, la transition des saisons et, plus en général, le cycle rythmique de la nature, supposent la perpétuelle alternance de l'éveil et du repos, de la naissance à la renaissance, en passant par la mort. Rodenbach fournit une image très représentative de cette condition passagère, dans laquelle il condense toute la symbolique de l'eau en tant que source de la vie et de la mort :

L'eau triste des canaux s'est désaccoutumée
 De refléter le noir passage des vaisseaux
 Quand l'hiver l'a figée et l'a comme étamée;
 Mais parfois, certains jours, le dur sommeil des eaux
 Sans mirages en lui de la vie en allée,
 S'évapore; on dirait un recommencement
 Et que l'eau, d'un air vague, encore un peu dormant,

⁵³⁶ *Id.* (1896). « Epilogue ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 229-230.

⁵³⁷ RODENBACH, Georges (1884). « Espoir d'aimer ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p.

Sort comme d'une alcôve aux rideaux de gelée⁵³⁸.

Tenant compte de cette liquéfaction cosmique nous proposons un parcours thématique qui vise à expliquer la théorie de la formation de cet autre univers qui est le paysage de l'âme.

4.1. L'eau et l'air

Les écrivains amplifient les images de la rencontre entre les surfaces lacustres et le ciel de manière à produire leur unisson :

L'eau ! Elle est en bas, en haut, dans l'air, dans la rue. Elle est la rue même, la rue liquide et qui pleure sous les gargouilles et qui sanglote au détour des ponts et qui va comme la mort avec ses moires sombres de catafalque sous les larmes chaudes des réverbères, pareils à des cierges de nuit...

Elle va, se casse aux angles, rase des pignons, lèche des murs lézardés, s'évanouit au creux d'une arche... Un canal succède à un canal et tous ensemble se bifurquent, se rejoignent, coupent des carrefours, longent des jardins, des palais, des tours, des prisons, avec des criques, des îlots, des estuaires, éclaboussés de filtrées vermeilles ou noyés au velours des pénombres⁵³⁹.

La nouvelle dimension qui en découle est le résultat d'une imagination totalisante et l'espace où se déploie l'activité onirique du sujet, et elle fait aussi preuve du retournement du passif (poète observateur de la nature) à l'actif (poète créateur du monde). Cette dimension s'origine à partir d'un mouvement perceptif circulaire tracé sur le plan cartésien dans lequel même le temps est spatialisé par le cycle. Le cours des astres, l'alternance des saisons, l'évolution des phénomènes atmosphériques, le changement de l'eau et de la végétation, se trouvent reliés l'un à l'autre dans une unité cosmique où le rythme primordial de la veille et du sommeil, de la nuit et du jour, de la mort et de la vie, demeure l'essence même de la quête de l'âme. Dans les chapitres qui suivent nous allons voir comment les éléments du ciel trouvent leur équivalent dans l'eau et vice versa, et comment ce point d'intersection entre la verticalité et l'horizontalité manifeste la réalité du paysage intérieur. Maeterlinck nous offre un aperçu de cette parité cosmique dans le

⁵³⁸ RODENBACH, Georges (1888). « Le Cœur de l'Eau. XIII ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 66.

⁵³⁹ LEMONNIER, Camille (1911). *La chanson du Carillon*. Op. Cit., pp. 172-173.

poème *Reflets* (1889) : les fleurs qui s'effeuillent sur le reflet du firmament et qui descendent dans « l'eau du songe et dans la lune » nous renvoient une fois encore aux propriétés fertiles de l'élément liquide, de sorte que le rêve est engendré par une relation amoureuse entre l'eau et l'air, comme en atteste Rodenbach :

L'eau vivante vraiment et vraiment féminine
 Aime le ciel, comme en un hymen consenti,
 Reflétant ses couleurs - et sans nul démenti !
 Car, pour lui correspondre en tout, elle élimine
 Les choses qui pourraient mitiger son reflet,
 Et soi-même s'oblige à rester incolore.
 Quel émoi douloureux si le vent éraflait
 Ce cristal où le ciel lointain trouve à s'enclorre,
 Infidèle miroir désormais nul et nu !
 Il est des jours dans cet amour tout ingénu,
 Dans cet amour du ciel et de l'eau, des jours tristes
 Où le ciel gris dans l'eau se retrouve si peu ;
 Puis d'autres où l'eau gaie absorbe tout son bleu,
 Bleu de mois de Marie et de congréganistes,
 Mais c'est le soir surtout que devient mutuel
 Leur amour, à l'heure où l'eau pâmée et ravie
 Brûle des mêmes feux d'étoiles que le ciel !

Lors plus rien n'est en eux qui les diversifie.
 Ressemblance ! Miracle inouï de l'amour
 Où chacun est soi-même et l'autre tour à tour...
 Or, dans l'assomption de la lune opportune,
 - Comme l'amour de deux amants silencieux,
 Pour se prouver, se réciproque dans leurs yeux, -
 On voit le ciel et l'eau se renvoyer la lune⁵⁴⁰!

Le couple surface-ciel reproduit la relation entre deux amants et, par cette identification physique, les éléments cosmogoniques acquièrent des aspects humains.

Par le principe de correspondances miroitantes, le sujet plongé dans la rêverie dépasse donc l'apparence et la surface. Il peut même entrelacer la matière liquide avec le règne animal, de sorte qu'il peut se transformer ou se rencontrer avec d'autres créatures. Dans l'eau tout se duplique, comme nous dit Durand : « l'eau double, dédouble, redouble le monde et les êtres. Le reflet est naturellement facteur de redoublement, le fond du lac devient le ciel, les poissons en sont les oiseaux. Il y a dans cette perspective une revalorisation

⁵⁴⁰ RODENBACH, Georges (1888). « Le Cœur de l'Eau. III ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 47.

du miroir et du double » (Durand, 1984 : 236). Le cygne-poète est l'une de ces possibles métamorphoses ; mais l'on retrouve parmi les fictions de l'époque d'autres oiseaux aquatiques qui agissent de charnière entre les mondes hétérogènes et les mutations de l'âme.

Chez Rodenbach il s'agit d'un canard qui symbolise par exemple le calvaire du poète, repoussé et humilié: « Peut-être en aimez-vous un autre? O goûts pervers! / Dans l'étang de son parc, au lieu d'un calme cygne / Promenant la fierté de sa blancheur insigne, / On y met des canards parmi les roseaux verts ! »⁵⁴¹. Dans l'eau sombre des canaux rodenbachiens nous retrouvons également de « cauteleux poissons doucement remueurs », l'évocation des poissons est là pour allégoriser la liquéfaction de l'âme dans le vers poétique, ce qui se réaffirme dans l'aquarium mental : « De temps en temps, dans le silence, l'eau se brode / Du passage d'un lent poisson entr'aperçu / Qui vient, oblique, part, se fond, devient fluide »⁵⁴².

Astres, végétations et animaux font le pont entre l'ici et l'au-delà, entre l'au-dessus et l'en-dessous comme le font également certaines constructions humaines. Pour ne citer que quelques exemples, des tours, des cathédrales ou des villes toutes entières, structurent cette architecture profonde et emportée vers le ciel qui est l'âme. Au sein des arts figuratifs, *Mon cœur pleure d'autrefois* (1889) de Khnopff est très représentatif de cette structure. Le baiser concentre la dynamique miroitante qui liquéfie les parois des bâtiments, abolit les points cardinaux et efface les limites entre l'eau et le ciel. Au premier plan, en parfait équilibre entre l'onirisme et l'auto-érotisme, l'on voit un androgyne aux yeux fermés en attitude narcissique devant un miroir aquatique. Un pont qui enjambe le canal immobile et se double à son tour sur la surface unit la figure avec la ville, l'entrée du béguinage. Le pont mène à l'intériorité de la ville, le miroir ouvre l'accès aux profondeurs oniriques. Des cercles concentriques qui se diluent dans le ciel, reproduisent le mouvement de l'eau, rappellent l'engendrement du ventre, l'image ronde et croissante de la lune. L'espace réel semble progressivement déréalisé par ces échos formels (symboles et chromatique⁵⁴³) en même temps que l'atmosphère vaporeuse permet

⁵⁴¹ RODENBACH, Georges (1884). « Adieu ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 25.

⁵⁴² *Id.* (1916). « Aquarium mental. II ». *Les vies encloses*. Op. Cit., pp. 10-11.

⁵⁴³ La chevelure se fusionne avec les éléments comme le pont, les toits, le ciel et l'eau.

au songe de s'épanouir. Il s'agit d'une nouvelle dimension créée par l'imagination totalisante dans laquelle se reflète un paysage intérieur ou un état émotionnel. L'on songe encore à l'image d'Anvers que Laurent, un des personnages de *La Nouvelle Carthage* d'Eekhoud, perçoit depuis le bateau glissant sur l'Escaut :

L'Escaut ! comme il le retrouvait avec émotion.[...] Mais c'est la première fois que Laurent navigue [...] Le yacht après avoir tourné une couple de fois sur lui-même, avec la coquetterie d'un oiseau qui essaye ses ailes avant de prendre son essor, a trouvé sa voie, et s'éloigne délibérément, sous la pression accélérée de la vapeur. [...] C'est comme si la ville sortait de terre : les arbres des quais élancent leurs cimes feuillues, puis les toits des maisons dépassent la futaie; les vaisseaux des églises émergent par dessus les plus hautes maisons : entrepôts, marchés, balles historiques; puis, plus haut, toujours plus haut, les tours, les donjons, les clochers pointent, montent, semblent vouloir escalader le ciel; jusqu'au moment où tous s'arrêtent vaincus, ensouillés, sauf la flèche glorieuse de la cathédrale. Celle-là seule continue son ascension laissant ses sœurs loin en arrière. Encore, encore ! Mais elle abandonne, à son tour, la partie. Elle l'emporte suffisamment sur ses rivales, la tour aérienne et dentelée; si haute qu'on ne voit plus qu'elle à présent.

Anvers s'est éclipsé derrière un coude du Fleuve; la tour par excellence marque comme un phare superbe, l'emplacement de la puissante métropole.

Laurent la contemple jusqu'à ce qu'elle se fonde, lentement, dans les lointains si lointains que l'horizon bleu en pâlit. Alors, il regarde la campagne [...]; les villas blanches encadrées de rideaux d'arbres, mais auxquelles de vastes pelouses, dévalant doucement jusqu'à la rive, ménagent une vue féérique sur le fleuve...Ou c'est le fleuve même que contemple le collégien s'en remplit le cœur par les yeux, par tous les sens [...]; il fait provision de tableaux qui seront ses mirages et ses rêves [...]⁵⁴⁴.

L'air et l'eau, l'eau et l'air, interchangeable et protéiformes, sont –avec tous les éléments qui les composent– matière du monde et matière de l'âme.

4.1.1. Des lunes et des soleils aquatiques

La lune est bien plus qu'un simple élément du paysage qui sert de décor ou de cadre mystérieux. Astre dépendant, « la lune, comme miroir, reflète la lumière du soleil » (Chevalier, 1985 : 636). La lumière est indispensable pour que la nature puisse miroiter dans

⁵⁴⁴ EEKHOUD, Georges (1888). *La Nouvelle Carthage*. Bruxelles : Henry Kistemaekers, p. 88.

l'eau et voir son double ; cette condition concerne également le poète. Nous retrouvons un exemple de cette personnification du soleil dans le poème d'Henri de Régnier sur l'été : « La source fraîche abonde aux pieds nus de l'Été / Qui mire à ce miroir sa face qui s'y penche »⁵⁴⁵. Les images de la constellation aquatique se rejoignent dans le reflet des astres de sorte qu'ils se chargent de significations précises.

D'un côté, la lune est une compagne du poète, une entité externe qui le console et le séduit, aussi elle devient en l'occurrence une fée blanche, une déesse « mystérieuse / Dans sa courtine d'or dormant »⁵⁴⁶ comme chez Gille, ou une figure protectrice comme chez Rodenbach (« Et je veux demeurer, loin du monde mauvais, / Un contemplateur de la Lune »⁵⁴⁷) et charmante, comme chez Le Roy (« Que la lune, montant dans le soir, / Inondait de pardon ma chambre tout entière! / miracle de paix en moi-même! / Mon cœur était encore inondé de clarté! »⁵⁴⁸). Déesse de la mort et de la nuit, la lune survient aussi pour accompagner le sujet dans son repliement mélancolique⁵⁴⁹, sa descente aux enfers ou à la dérive de mers glacées :

La lune a lui parmi les eaux s'allie

Avec ses coins étincelants ;
La lune est un hiver de miroirs blancs
Sur l'eau des Nordes du sort⁵⁵⁰;

De l'autre, l'astre se noie dans l'inconscient et se transforme en une composante emblématique de l'univers imaginaire: par la liquéfaction de la lune nous pouvons observer la transposition du paysage intérieur en paysage poétique.

Bien que son genre varie selon les langues, la symbolique de la lune est généralement féminine et féconde. « Passive et

⁵⁴⁵ RÉGNIER, Henri de (1985). « Été ». *Les Médailles d'argile*. Paris : Mercure de France, p. 27.

⁵⁴⁶ GILLE, Valère (1887). « Clair de Lune ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*, Paris : Léon Vanier, p. 102.

⁵⁴⁷ RODENBACH, Georges (1884). « Espoir d'aimer ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 7.

⁵⁴⁸ LE ROY, Grégoire [1905] (1907). « Le poète ». *La Chanson du pauvre*. Op. Cit., p. 68.

⁵⁴⁹ La combinaison de la matière lunaire avec la figure du poète mélancolique trouve l'une de ses manifestations les plus réussites dans les *Pierrots Lunaires* de Gilkin.

⁵⁵⁰ VERHAEREN, Émile (1891). « Une heure du soir ». *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Paul Lacomblez, pp. 48-49.

productrice de l'eau, elle est source et symbole de fécondité. Elle est assimilée aux eaux primordiales dont procède la manifestation » (Chevalier, 1985 : 590). Chez la plupart des poètes symbolistes, la femme-lune est généralement divinisée en tant que mère, sainte, amante ou consolatrice. Encore, elle est la reine des eaux et la déesse mythologique sacralisée. Chez Giraud, la lune s'avère femelle et céleste : « pâle Emperière, pâle lavandière, céleste et douce ouvrière »⁵⁵¹. Déjà chez Baudelaire nous retrouvons l'association de l'imaginaire lunaire profondément lié à la féminité :

La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : « Cette enfant me plaît ».

Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa ses couleurs sur ta face. Tes prunelles en sont restées vertes, et tes joues extraordinairement pâles. C'est en contemplant cette visiteuse que tes yeux se sont si bizarrement agrandis; et elle t'a si tendrement serrée à la gorge que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer.

Cependant, dans l'expansion de sa joie, la Lune remplissait toute la chambre comme une atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux; et toute cette lumière vivante pensait et disait: « Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras belle à ma manière. Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime: l'eau, les nuages, le silence et la nuit; la mer immense et verte; l'eau informe et multiforme; le lieu où tu ne seras pas; l'amant que tu ne connaîtras pas; les fleurs monstrueuses; les parfums qui font délirer; les chats qui se pâment sur les pianos, et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce!

« Et tu seras aimée de mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes; de ceux là qui aiment la mer, la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie ».

Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant couché à tes pieds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité, de la fatidique marraine, de la nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques⁵⁵².

Cependant, les représentations poétiques de l'astre funeste (« Lune pâle / Sur l'opale/ Tu tourmente / Mon être, tout en

⁵⁵¹ GIRAUD, Albert (1884). *Pierrot lunaire : rondels bergamasques*. Paris : Alphonse Lemerre, p. 34.

⁵⁵² BAUDELAIRE, Charles [1862] (1917). « Les Bienfaits de la Lune ». *Le Spleen de Paris ou Petits Poèmes en prose*. Op. Cit., p. 130.

émoi »⁵⁵³), malheureux (« Là-haut la lune à l' œil mauvais »⁵⁵⁴) ou malsain ne manquent pas. De nature ambiguë, « la lune est à la fois porte du Ciel et porte de l'enfer, Diane et Hécate, le ciel dont il s'agit n'étant toutefois que le sommet de l'édifice cosmique. La sortie du cosmos s'effectuera seulement par la porte solaire. Diane serait l'aspect favorable, Hécate l'aspect redoutable de la lune » (Chevalier, 1985 : 591). Les *Fragments de Narcisse* de Paul Valéry anticipent un astre dangereux, hostile qui dévoile un effrayant mystère (« Et la lune perfide élève son miroir / Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte... / Jusque dans les secrets que je crains de savoir, / Jusque dans le repli de l'amour de soi-même »)⁵⁵⁵. La femme-lune est diabolisée ou crainte en tant que femme fatale ou créature ensorceleuse, d'où son caractère ambigu. Mallarmé, qui a souvent recours à l'astre, l'associe à une chimère :

- La nuit tord sur les prés ses cheveux pleins d'étoiles,
Toi, relève les tiens d'un souple et vert roseau.

On voit fuir par l'azur la lune vague et blanche,
Comme une fée, en l'eau qui mire la pervenche.
Le nid fait sa prière et tout va s'empourprer....

- Vois glisser dans l'azur la lune molle et blanche,
- Un astre fuit, Mignonne, à toi de te montrer⁵⁵⁶!

Au fur et à mesure que nous nous approchons de la lune, le glissement dans le monde du rêve semble inévitable : « Dans les roseaux, vis-tu, sur un fleuve bleuâtre, / Le soir, glisser le front de la pâle Phoebe ? /- Elle dort dans son bain et sa gorge d'albâtre, / Comme la lune, argente un flot du ciel tombé »⁵⁵⁷. Les caractéristiques négatives de l'astre peuvent correspondre avec un état intérieur ténébreux : Maeterlinck parle à ce propos de tentations « Au milieu des ombres mentales / avec leurs flammes végétales / Et leurs éjaculations / Obscures de tiges obscures, / Dans le clair de

⁵⁵³ EEKHOUD, Georges [1869] (1877) « Chanson de Gondolier ». *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 42.

⁵⁵⁴ HANNON, Théodore (1888). *Au pays de Manneken-pis ; Rimes de joie* Bruxelles : Thé Hannon - Messageries de la Presse ; Paris : Librairie universelle. Vol. 17, p. 7.

⁵⁵⁵ VALÉRY, Paul (1942). « Fragments de Narcisse ». *Poésies*. Op. Cit., p. 106.

⁵⁵⁶ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Billet du matin ». *Les Poésies*. Op. Cit., p. 105.

⁵⁵⁷ *Id.* (1899). « Rêve antique ». *Les Poésies*. Op. Cit., p. 95.

lune du mal »⁵⁵⁸. L'opposition obscurité-clarté renvoie ici à la complémentarité lune-soleil, laquelle se manifeste explicitement par l'oxymore du vers final et termine en faisant référence à l'âme comme « mauvaise serre ». Rodenbach fait appel lui aussi à une symbolique extraordinairement variée. D'abord, il associe l'astre à son imaginaire (« Mon âme est devenue aquatique et lunaire ; / Elle est toute fraîcheur, elle est toute clarté, / Et je vis comme si mon Âme avait été / De la lune et de l'eau qu'on aurait mis sous verre⁵⁵⁹), il l'admire comme si elle était un véritable miracle (« O mai ! Moment blanc de l'année ! / [...] Même la nuit reste éclairée / Grâce à la lune qui chemine / en falbalas de mousseline... »⁵⁶⁰), une « antique diseuse d'élégies »⁵⁶¹ ou une filandière :

Les jets d'eau sont des rouets
 D'une soie impalpable et blanche ;
 [...]
 Au-dessus, la lune se penche ;
 C'est la fileuse aux soins muets...
 [...]
 Pâle fileuse en robe blanche
 Qui sur eux, ça et là, se penche,
 Avec de calmes yeux ;
 Et alors on dirait que ce sont des cheveux
 Qu'elle file sur un tombeau...
 La lune file les jets d'eau⁵⁶².

Au milieu de cette atmosphère douce et calme surgit la lune pâle qui préannonce une image funeste : le corps d'Ophélie qui dérive sur l'eau, emportée par les flots. Ici, les jets d'eau correspondent à la chevelure ondulante, qui à leur tour se rattachent aux rayons de la lune ; une lune blafarde filant l'eau comme une femme au visage blême qui file la robe blanche. Les visages de l'astre et de la femme se superposent et fusionnent en créant une

⁵⁵⁸ MAETERLINCK, Maurice (1889). « Tentations ». *Serres chaudes*. Op. Cit., p. 15.

⁵⁵⁹ RODENBACH, Georges (1916). « Aquarium mental. V ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 13. L'enfermement de la lune sous le verre est une image assez originale qui renvoie à la qualité protectrice de l'élément liquide. La transparence du verre qui laisse percevoir la lune et l'eau symbolise en quelque sorte la clarté de l'âme et son caractère aquatique.

⁵⁶⁰ *Id.* (1898). « Les Cygnes. I ». *Le Miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 137.

⁵⁶¹ *Id.* (1916). « La Tentation des nuages. XII ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 206.

⁵⁶² *Id.* (1898). « Les Jets d'eau. VII ». *Le miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 110.

ultérieure variation, celle de la rencontre de la femme aimée et de l'eau morte:

Or parmi cette eau morte et pourtant animée
Surnage ton visage, ô toi, l'unique Aimée !
Et ton visage blanc dans la lune sourit,
La lune de profil, la lune émaciée
- O la visionnaire, et la suppliciée⁵⁶³!

Chez Rodenbach, l'environnement champêtre dans lequel apparaît Ophélie est remplacé par le milieu urbain aux canaux dormants :

Façades en relief, vitraux coloriés,
Bandes d'Amours captifs dans le deuil des cartouches,
Femmes dont la poussière a défléuri les bouches,
Fleurs de pierre égayant les murs historiés.

Le gothique noirci des pignons se décalque
En escaliers de crêpe au fil dormant de l'eau,
Et la lune se lève au milieu d'un halo
Comme une lampe d'or sur un grand catafalque⁵⁶⁴.

Cependant, la vaste immensité de la mer est également traitée mais dans ce cas-ci, la lune n'est pas la femme aimée mais plutôt une compagne du poète. Son pouvoir est extraordinaire, elle domine les vagues (« La lune au visage d'aïeul / Semble triste d'être très vieille et d'être seule / Par-dessus le tumulte éternel de la mer »⁵⁶⁵). Par l'effet du reflet, l'astre serait l'âme lunaire du poète qui, contrairement aux romantiques, ne subit pas la force de la nature mais l'engendre et la transforme en une « nature intérieure ». Par la découverte de l'inconscient et de l'activité créatrice, l'homme intervient sur les réalités extérieures. Chevalier définit cette union cosmogonique de l'astre au paysage intérieur dans les termes suivants :

⁵⁶³ *Id.* (1888). « Du Silence. XIII ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 208.

⁵⁶⁴ *Id.* (1913). « Vieux quais ». *La jeunesse blanche*. Paris : E. Fasquelle, p. 87.

⁵⁶⁵ *Id.* (1923). « Livre de Jésus. VIII ». Longtemps resté inédit, l'ouvrage fut publié en dans les *Œuvres* de Georges Rodenbach. Paris : Mercure de France, Vol. I, p. 151-173. Que ce soit une mare ou un océan, la lune a la suprématie sur l'eau: « Et pourtant c'est la lune impassible et sacrée / Qui gouverne le flux, qui règle la marée / Au gré de son regard magnétique et vivant./La mer, la grande mer rugissante se laisse / Soumettre, elle la force, à toute faiblesse./ Car l'Astre à son insu règle son cours changeant. »

La zone lunaire de la personnalité est cette zone nocturne, inconsciente, crépusculaire de nos tropismes, de nos pulsions instinctives. C'est la part du *primitif* qui sommeille en nous, vivace encore dans le sommeil, les rêves, les fantasmes, l'imaginaire, et qui modèle notre sensibilité profonde [...] La vie nocturne, le rêve, l'inconscient, la lune, sont autant de termes qui s'apparentent au domaine mystérieux du *double* [...]. Selon l'interprétation de Paul Diel, la lune et la nuit symbolisent l'imagination malsaine issue du subconscient ; ajoutons que l'auteur entend par subconscient : *l'imagination exaltative et refoulante* (Chevalier, 1985 : 593-594).

Pour mieux expliquer le processus artistique du « je cosmisant » (Bachelard, 1961: 175) nous revenons *À la gloire des cieus* de Verhaeren. Dans ce poème, il s'agit d'une étendue marine qui s'unit au ciel nocturne ; cette suppression des limites est appréciable grâce au reflet dans l'eau de la pâle clarté lunaire. De ce point de vue, la lune n'est pas seulement un fond onirique mais elle joue un rôle actif dans l'éclairage des contours ; en d'autres mots, elle trace la forme, elle engendre la nature :

L'infini tout entier transparait sous les voiles
 Que lui tissent les doigts des hivers radieux
 Et la forêt obscure et profonde des cieus
 Laisse tomber vers nous son feuillage d'étoiles.

La mer ailée, avec ses flots d'ombre et de moire,
 Parcourt, sous les feux d'or, sa pâle immensité;
 La lune est claire et ses rayons diamantés
 Baignent tranquillement le front des promontoires.

S'en vont, là-bas, faisant et défaisant leurs nœuds,
 Les grands fleuves d'argent, par la nuit translucide;
 Et l'on croit voir briller de merveilleux acides
 Dans la coupe que tend le lac, vers les monts bleus.

La lumière, partout, éclate en floraisons
 Que le rivage fixe ou que le flot balance;
 Les îles sont des nids où s'endort le silence,
 Et des nimbes ardents flottent aux horizons⁵⁶⁶.

Le sentiment d'angoisse imprègne un autre poème en prose de Verhaeren. Ce poème s'inscrit dans le contexte des paysages lunaires concernant l'âme humaine. Encore une fois, la lune noyée

⁵⁶⁶ VERHAEREN, Émile (1907). « À la gloire des cieus ». *La Multiple Splendeur*. Paris : Mercure de France, p. 42.

est moins le cadre que la matrice de l'ambiance mortuaire et terrifiante :

Et c'est décembre, et mon âme est pleine d'hiver, et c'est l'heure mauvaise des équinoxes, quand la lune sur la mer paraît la noyée de chaque vague qui l'emporte. Ecoutez : car la voici, très au loin, la chanson – et brusque le tintement de cloche, dans la petite église du village marin, là-bas, sur cette rive de Flandre où quelques-uns des miens se sont défaits de la vie⁵⁶⁷.

Bien que Verhaeren sacralise l'image de l'astre, il la déforme en générant des visions néfastes à la limite du blasphème. De fait, dans la plupart de ses poèmes il parle de la lune comme d'un être souffrant et solitaire, détruite, « monstrueuse »⁵⁶⁸, « balafnée de nuages »⁵⁶⁹, « fendue », qui demeure « comme une hostie atrocement mordue »⁵⁷⁰ qui « semble une morte » rapportée par le courant d'un fleuve ou qui se noie tragiquement dans les profondeurs :

Or parmi cette eau morte et pourtant animée
Surnage ton visage, ô toi, l'unique Aimée!
Et ton visage blanc dans la lune sourit,
La lune de profil, la lune émaciée
- Ô la visionnaire, et la suppliciée ! -
Qui douloureusement dans l'eau froide périt ;
Car la douleur accrue éteint tous les mirages
Et des cygnes, nageant vers la face au halo,
Les cygnes noirs du désespoir, durs et sauvages,
Inexorablement la déchirent dans l'eau⁵⁷¹!

Même si l'astre renvoie à la mort, sa rotation cyclique et sa coïncidence avec l'hostie font allusion à la renaissance et suscitent l'espoir de l'éternel retour. En face de la renaissance de la lune, le soulagement ; en face de la mort du « je » lyrique, la sérénité : la poésie, comme l'âme, sont immortelles.

Une odeur d'eau se mêle à des senteurs de coing
Et des parfums d'iris à des parfums de mousses.

⁵⁶⁷ *Id.* (1895). « Coïncidence ». *Les Villes tentaculaires*. Op. Cit.

⁵⁶⁸ *Id.* (1893). « Les Fièvres ». *Les Campagnes hallucinées*. Bruxelles : E. Deman.
« Et la lune monstrueuse préside : / Telle l'hostie / De l'inertie », p. 36.

⁵⁶⁹ *Id.* (1888). « Strophes en prose. I ». *Les Campagnes hallucinées*. Op. Cit. Ici, c'est visible l'arrière plan religieux qui baigne toute l'œuvre de Verhaeren, la lune comme corps de Christ qui meurt et renaît.

⁵⁷⁰ *Id.* (1893). « Le Péché ». *Les Campagnes hallucinées*. Op. Cit., p. 45.

⁵⁷¹ *Id.* (1888). « Du silence. XIII ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 207.

Et l'étang plan et clair reflète énormément
 Entre de fins bouleaux, dont le branchage bouge,
 La lune, qui se lève épaisse, immense et rouge,
 Et semble un beau fruit mûr, éclos placidement
 Mourir ainsi, mon corps, mourir, serait le rêve⁵⁷².

4.1.2. Pluies et neiges mélancoliques

Comme les astres, les phénomènes atmosphériques constituent des éléments aériens qui modifient la perception du monde et qui modèlent les fluctuations de l'âme : « Ah! cette pluie en nous! c'est comme une araignée / Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau / Inexorablement une toile mouillée! »⁵⁷³. Rodenbach, dans *Cloches du dimanche* (1891), aboutit à une réminiscence baudelairienne d'un dimanche pluvieux, en harmonie avec le *spleen* et, surtout, avec l'attitude de retrait, condition nécessaire à l'éclosion du rêve. L'isolation du monde extérieur, le repli sur soi-même causé par le mauvais temps (métonymie de la société affectée par le mal du siècle) et la conséquente opposition dedans-dehors sont reprises à plusieurs niveaux. Dans *La jeunesse blanche* (1886), Rodenbach évoque l'« Âme blanche » cloîtrée « dans un jardin fermé ». Cette condition de clôture –liée au refuge dans une dimension esthétique et à la quête du perfectionnement de l'âme– est proche du recueillement de Verlaine, Mallarmé ou Maeterlinck⁵⁷⁴. Maints poètes emploient la pluie comme reflet de l'âme mélancolique et comme condition *sine qua non* de la création artistique :

Tuant sur un sofa, sonneur des modes las,
 Amant des rimes d'or rarissimes et vierges
 Dans les rêves le spleen, - du là-haut morne et gras,
 Quand, lourde, ploq, pliq, ploq, ainsi qu'en l'eau, des verges
 La pluie au long ennui plaque aux ruisseaux, dehors,
 Sa musique univoque, - ainsi, dans l'insipide,
 Dans le mauve et le glauque, et l'azur et les ors.

⁵⁷² *Id.* (1895). « Mourir ». *Les Villages illusoires*. Op. Cit., p. 28.

⁵⁷³ RODENBACH, Georges (1891). « Au fil de l'âme. XV ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 179.

⁵⁷⁴ Mallarmé répond à l'Enquête de Jules Huret en disant que: « pour moi, le cas d'un poète [...] c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau ». Op. Cit. p. 869. *Les Serres chaudes* de Maeterlinck en plus d'être connotées avec le verbe « serrer » renvoient aux fleurs.

Aux paradis sans nom il va, doux et limpide⁵⁷⁵.

Les vers de Ghil expriment l'attitude contemplative avec laquelle décadents et symbolistes envisagent généralement cet élément atmosphérique : pour échapper à la mélancolie et tuer l'ennui, ils se mettent à l'abri de la pluie en se laissant bercer par sa musique, ce « bruit doux », selon les mots de Verlaine⁵⁷⁶. La littérature symboliste est notamment saturnienne ; les écrivains vivent l'exclusion sociale comme une prémice pour tout travail intérieur qui aspire à saisir l'idéal. Le monde sensible prend alors la forme octroyée par l'individu mais les images inventées par l'esprit sont un reflet éphémère qui ne suffit jamais ; de ce point de vue, l'Idée demeure constamment inaccessible. Chez Verhaeren la pluie est sombre, interminable, « Longue comme des fils sans fin, la longue pluie/ Interminablement, à travers le jour gris », elle est infinie comme la création poétique, elle se répète, « Elle s'étire, patiente et lente./ Sur les chemins, depuis hier soir./ Sur les chemins et les venelles./ Continuelle »⁵⁷⁷ ; le jeu de reflets provoqué par l'eau tombée sur les trottoirs transforme la ville en miroir de l'âme du poète. L'atmosphère nostalgique et mortuaire de la ville symbolisée par la chute de la pluie monotone est reprise par Rodenbach, mais il va plus loin car il la fait correspondre avec la douleur du firmament et les larmes qui tombent quand l'on songe aux rêves anciens :

Oh ! la pluie ! oh ! la pluie ! oh ! les lentes traînées
De fils d'eau qu'on dévide aux fuseaux noirs du Temps
Et qui semblent mouillés aux larmes des années,
Oh ! la pluie ! oh ! l'automne et les soirs attristants !
Oh ! la pluie ! oh ! la pluie ! oh ! les lentes traînées !

Qui dira la douleur sombre du firmament,
Route de cimetière avec d'horribles voiles
Où les nuages vont élégiaquement,
Corbillards cahotant des cadavres d'étoiles.
Qui dira la douleur sombre du firmament ?

⁵⁷⁵ GHILL, René (1885). « Lieu des Lauriers ». *Légendes d'âmes et de sang*. Paris : L. Frinzine et C^{ie}, p. 37.

⁵⁷⁶ VERLAINE, Paul [1874] (1902). « Il pleure dans mon cœur ». *Romances sans paroles*. « Ô bruit doux de la pluie / Par terre et sur les toits ! / Pour un cœur qui s'ennuie, / Ô le chant de la pluie », pp. 155-156.

⁵⁷⁷ VERHAEREN, Émile (1895). « La pluie ». *Les villages illusaires*. Op. Cit., p. 12.

Dans le deuil, dans le noir et le vide des rues,
 La pluie, elle s'égoutte à travers nos remords
 Comme les pleurs muets des choses disparues,
 Comme les pleurs tombant de l'œil fermé des morts
 Dans le deuil, dans le noir et le vide des rues !

La pluie est un filet pour nos rêves anciens !
 Et, dans ses mailles d'eau qui leur font prisonnières
 Les ailes, ces divins oiseaux musiciens
 Meurent très longuement d'un regret de lumières.
 La pluie est un filet pour nos rêves anciens.

Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa hampe,
 Notre âme, quand la pluie éveille ses douleurs,
 Quand la pluie, en hiver, la pénètre et la trempe,
 Notre âme, elle n'est plus qu'un haillon sans couleurs
 Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa hampe⁵⁷⁸!

Les filets de pluie tissent la toile de l'âme, un paysage mouillée par les larmes, et ils rappellent les fils blancs qu'emploient les béguines pour broder leurs ouvrages ; mais le sujet religieux est relégué à des fins esthétiques. De fait, le « ciel otieux », « les fils de la vierge », les « mousselines blanches », ainsi que la neige se rattachent, dans *Au fil de l'âme*, à la pureté virginale et à la liturgie de la poésie. Les mêmes conjonctions se perpétuent également chez Maeterlinck : « Mon Dieu ! mon Dieu ! quand aurons-nous la pluie / Et la neige et le vent dans la serre ! »⁵⁷⁹. La neige, manifestation solide de l'eau, fige les éléments qui constituent le paysage glacé de l'âme, qui à son tour les fait miroiter comme dans ce passage du *Désir d'hiver* :

Toujours la pluie à l'horizon !
 Toujours la neige sur les grèves !
 Tandis qu'au seuil clos de mes rêves,
 Des loups couchés sur le gazon,
 Observent en mon âme lasse,
 Les yeux ternis dans le passé,
 Tout le sang autrefois versé
 Des agneaux mourants sur la glace.
 Seule la lune éclaire enfin
 De sa tristesse monotone,
 Où gèle l'herbe de l'automne,

⁵⁷⁸ RODENBACH, Georges [1886] (1913). « La pluie ». *La jeunesse blanche*. Op. Cit., p. 89.

⁵⁷⁹ Dans la conclusion de *Serre chaude*.

Mes désirs malades de faim⁵⁸⁰.

Et encore l'hiver adverse de Le Roy, « C'est bientôt le vent et la neige / Qui pleurent dans les cheminées »⁵⁸¹ ou celui de Gilkin, « Voilà l'hiver et ses frimas ! / [...] La neige tombe sur mon âme »⁵⁸². Une saison nostalgique qui console l'homme triste et l'accompagne vers le printemps, le moment où « La neige des pommiers, comme un reste d'hiver / Poudre le renouveau des branches »⁵⁸³. Les arbustes « vêtus de laine immaculée »⁵⁸⁴ qui se dépouillent pour renaître et, plus généralement, les hivers pâles qui changent leur parure pour céder le pas au printemps, sont plus qu'un paysage fréquent, ils sont l'expression variable de l'âme et ils symbolisent les divers états de cette dernière (la mélancolie mais aussi la gaieté). Tout comme *Le Royaume authentique du grand saint Nicolas* (1897), le conte *Le Massacre des Innocents* (1891) dramatise l'hiver météorologique et illustre la prédilection de Demolder pour le mois de décembre, à la fois festif et rigoureux, espérance de l'Avent. Le conte s'ouvre sur un paysage allègre et majestueux : « les statues de la cathédrale en radieux manteaux ! », les flocons tombés qui laissent « au loin rêver les champs blanchis », le matin de Saint-Nicolas se lève. Ainsi, dans cet « espace (qui) a la pureté de cristaux de Bohême » la jeune « Yperdamme » se réveille joyeuse à cet hosanna de jeunesse ! Elle s'illusionne à ce songe descendu vers elle sur de grands escaliers de silence »⁵⁸⁵. La dimension onirique, proche de l'Aura céleste, annonce les correspondances miroitantes de l'élément naturel et elle fait, en même temps, écho à la dimension mythologique du paysage flamand :

Les volets s'ouvrent, et la cité se mire dans sa parure neuve. A-t-on tué des cygnes au paradis ? Les anges ont-ils laissé tomber les plumes de leurs ailes ? Doucement, comme si c'était la neige qui se fût mise à chanter, les clochers d'Yperdamme ont attaché à leur grand col de pierre le grelot des angelus [...] Les orgues encore dormeuses bégaièrent leurs premières fugues. Ah ! comme tout va resplendir quand le soleil encore plus pâle qu'une

⁵⁸⁰ MAETERLINCK, Maurice (1889). « Désirs d'hiver ». *Serres chaudes*. Op. Cit., pp. 53-54.

⁵⁸¹ LE ROY, Grégoire (1907). « Voilà l'hiver, voilà les peines ». *La Chanson du pauvre*. Op. Cit., p. 72.

⁵⁸² GILKIN, Iwan (1899). « L'hiver du cœur ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 72.

⁵⁸³ RODENBACH, Georges (1884). « Espoir d'aimer ». *Vers d'amour*. Op. Cit., p. 7.

⁵⁸⁴ DEMOLDER, Eugène (1891). « Le Massacre des Innocents ». *Contes d'Yperdamme*. Bruxelles : Paul Lacomblez, p. 5.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

hostie, brillera, lumineux ostensor de la grand-messe blanche chantée par toute la province⁵⁸⁶.

D'ailleurs, comment oublier *Le Massacre des innocents* (1886) de Maeterlinck, transposition littéraire du cruel tableau de Breughel l'Ancien ? Le sujet laissé de côté⁵⁸⁷, ce qui est intéressant ici est la démarche de Maeterlinck, du pictural primitif à l'écriture réaliste. Tout en restant fidèle à la description mimétique, le traitement de la neige relève d'une sensibilité mythique et d'une vision déjà symboliste de l'univers.

Le plus souvent mélancoliques et associées au repliement, la pluie, la neige et toutes les représentations de l'eau météorologique s'inscrivent dans le mouvement cosmique circulaire dont nous avons parlé auparavant : celui qui fond et confond les mondes et qui illustre le fonctionnement de l'imagination transformationnelle.

4.1.3. Brouillards, fumées ou voiles de l'âme ?

La fusion des éléments paysagers qui accompagne l'association sémantique de nos thèmes trouve une autre expression dans la brume et le brouillard. Contrairement à la pluie et la neige (elles tombent sur la terre), le brouillard est un état des eaux qui se maintient suspendu entre le ciel et la terre et qui, en faisant obstacle à la visibilité, génère une ambiance de désarroi, de peur⁵⁸⁸, de solitude, de mystère et de rêve.

Également associé à la fumée pour ses propriétés motrices (ascension-descente, apparition-disparition) et chromatiques, le brouillard invite tout d'abord au recueillement comme le fait la pluie. Ainsi, dans *Brumes et pluies* (1857), Baudelaire attend, impatient, ce « linceul vaporeux » pour que son âme puisse ouvrir « ses ailes de corbeau »⁵⁸⁹ et voler vers le refuge de l'idéal. Mallarmé l'invoque dans *L'Azur* (1864) pour consoler son âme ennuyée et obsédée par la quête spirituelle : « Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones / Avec de longs haillons de brume dans les cieux / Que noiera le marais livide des automnes / Et

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁸⁷ L'histoire tourne autour de l'irruption d'une troupe espagnole dans un village brabançon et l'extermination des enfants.

⁵⁸⁸ Cf. POE, Edgar Allan [1838] (1886). *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Paris: M. Lévy frères, traduction de Charles Baudelaire.

⁵⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles (1857). « Brumes et pluies ». *Les fleurs du mal*. Op. Cit., p. 146.

bâtissez un grand plafond silencieux! »⁵⁹⁰. Forme visuelle, la fumée peut prendre aussi la forme sonore : « musique d'ariette en dentelle et fumée, [...] Informulée encore »⁵⁹¹.

Chez Rodenbach, nous retrouvons une transmutation de feu en brume qui s'achève en effaçant les contours physiques des lieux et des personnages. Dans les *Rendez-vous tristes*, les deux éléments se mélangent pour disparaître dans un autre monde, de telle sorte qu'il se produit une personnification de l'élément cosmique (« Leurs lanternes en feu, s'en vont dans les brouillards »).

L'effet vaporeux impalpable ou le voile de brouillard impénétrable jouent un rôle important au sein du changement de perspective et du bousculement spirituel expérimentés par le sujet lyrique. D'un côté, vapeur et voile séparent l'« ici » de l'« au-delà » (l'espace céleste)⁵⁹² et ils cachent un mystère à découvrir ; de l'autre, ils impliquent un déplacement d'ordre physique en plus de spirituel. Le brouillard se déplace, sa forme varie sans cesse et cache les autres (le point de fuite aussi), change de consistance et influence la distribution de la lumière. Le mouvement est donc une condition inhérente à l'apparente immobilité des brumes. Avec la dissolution des contrastes plastiques, cette condition témoigne du principe oximorique symboliste aussi bien que de la fugacité des choses et du relativisme perceptif. En ce qui concerne ce dernier, la seule présence du brouillard est à l'origine des spéculations sur le dispositif de la « vision » et de la *mimesis*. L'objet ou la vérité éphémère que le « je » arrive à saisir dépend du système de relations que l'objet artistique détermine. Ainsi, les brumes supposent une problématisation métathéorique sur les questions de la représentation et de la reconfiguration de l'apparence, telles qu'on peut les retrouver dans l'élément aquatique, l'objet du miroir ou le mythe de Narcisse. Ces questions peuvent d'ailleurs se rattacher à l'enjeu lumière-ombre, jour-nuit, comme chez Verhaeren :

En ces heures de soirs et de brumes ployés
Sur des fleuves partis vers des fleuves sans bornes,
Si mornement tristes contre les quais si mornes,

⁵⁹⁰ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « L'Azur ». *Poésies*. Op. Cit., p. 38.

⁵⁹¹ RODENBACH, Georges (1888). « Du Silence. VI ». *Le Règne du Silence*. Op. Cit. p. 192.

⁵⁹² Si l'on entend le voile au sens religieux, l'on voit chez Rodenbach que la ville aquatique peut prononcer des vœux : « La ville entière a pris son voile ». *Id.* (1898). *Le Miroir du Ciel natal*. Paris : Bibliothèque Charpentier - Fasquelle p. 171.

Luisent encor des flots comme des yeux broyés⁵⁹³.

Dans le champ des arts visuels, les œuvres vaporeuses (à la limite de la transparence) de Khnopff mettent en jeu les conditions de la représentation elle-même par le recours à d'autres méta-images neutralisantes comme le pont, la rivière, la tour, l'androgynie. La construction de l'image est fidèle à l'objet physique mais se charge toujours d'une symbolique intérieure.

La brume est associée à la vapeur, à la fumée (phénomènes naturels), mais aussi au linceul, au linge⁵⁹⁴, à la dentelle, au voile, à la toile et, par correspondance, au tissu poétique (artefacts culturels), comme dans *Le Rouet de Brumes* : « La fumée, au-dessus du douteux paysage / Doucement se déroule en langoureux tissu / Où menace, dans l'air, un texte entr'aperçu »⁵⁹⁵. Par ailleurs, la dentelle se rattache à l'image de la fenêtre, aux vitres, aux surfaces réfléchissantes et à la ville toute entière ; ainsi, l'environnement urbain brumeux participe au processus de dissolution et construction des figures qui structurent le paysage de l'âme :

La ville aussi, enveloppée d'une buée [...]. Elle se résuma en quelques fumées, montées des toits invisibles, et qui renoncèrent dans la brume, affluents dociles [...]. Bourlut participa de l'unanime effacement. Les brouillards d'automne et les fumées l'envahirent aussi, tandis qu'il en épiait du haut du beffroi les jeux silencieux. Tout s'estompa, s'embruma, s'abolit en lui⁵⁹⁶.

L'univers semble se liquéfier, on assiste à une occultation progressive mais l'on sait que derrière ce voile épais il y a quelque chose. Les brumes symbolistes sont bien plus qu'un décor, elles représentent un état, une vision changeante, un dispositif de progression narrative et spéculative :

Brumes mornes d'hiver, mélancoliquement
Et douloureusement, roulez sur mes pensées
Et sur mon cœur vos longs linceuls d'enterrement
Et de rameaux défunts et de feuilles froissées

⁵⁹³ VERHAEREN, Émile (1891). « Une heure du soir ». *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Paul Lacomblez, p. 27

⁵⁹⁴ Dans « La lune au lavoir », Giraud associe la lune à une pâle lavandière blanche qui lave et « étend son linge de lumière ». GIRAUD, Albert (1884). *Pierrot lunaire : rondels bergamasques*. Paris : Alphonse Lemerre, p. 14.

⁵⁹⁵ RODENBACH, Georges (1891). « Au fil de l'âme ». *Le Règne du Silence*. p. 173.

⁵⁹⁶ *Id.* (1897). *Le Carillonneur*. p. 297.

Et livides, tandis qu'au loin, vers l'horizon,
 Sous l'ouatement mouillé de la plaine dormante,
 Parmi les échos sourds et souffreteux, le son
 D'un angelus lassé se perd et se lamente

Encore et va mourir dans le vide du soir,
 Si seul, si pauvre et si craintif, qu'une corneille,
 Blottie entre les gros arceaux d'un vieux voussoir,

A l'entendre gémir et sangloter, s'éveille
 Et doucement répond et se plaint à son tour
 A travers le silence entier que l'heure apporte,
 Et tout à coup se tait, croyant que dans la tour
 L'agonie est éteinte et que la cloche est morte⁵⁹⁷.

Il n'est donc pas étonnant de constater que les artistes du Nord, imbibés des atmosphères grises et mouillées, soient les véritables propulseurs d'un réalisme transcendantal qui va bien au-delà de l'apparente réalisme régionaliste. Cela trouve confirmations dans les mots d'Albert Kies :

du moment que le contour précis du réel pouvait s'estomper « derrière des voiles », du moment que « la chanson grise » autorisait la fusion du « précis » et de « l'imprécis », du moment qu'il était déconseillé de « choisir ses mots sous quelque méprise », certains écrivains flamands de langue française purent trouver, dans les paysages indistincts du symbolisme, leur véritable patrie spirituelle⁵⁹⁸.

4.2. L'eau et la terre

Dans cette section, nous allons procéder à la rédaction d'une brève cartographie littéraire des eaux avec un regard particulier pour la production belge francophone. Paludes, étangs, marais et rivières labyrinthiques sont donc associés aux paysages de l'âme des artistes ; cependant, le but de ces derniers est de parvenir justement à leur idéalisation et abstraction, —d'où une certaine prédilection pour les espaces aquatiques fangeux. Le mélange de l'élément liquide avec la terre d'origine, notamment la boue, est la matière

⁵⁹⁷ VERHAEREN, Émile (1895). « Les brumes. Décors tristes ». *Poèmes: les bords de la route. Les Flamandes. Les moines*. Op. Cit., pp. 10-11.

⁵⁹⁸ KIES, Albert (1958). « L'image de la Flandre chez quelques écrivains belges de l'époque symboliste ». AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste*. Actes du second congrès national de Littérature Comparée de Lille. Paris : Didier, pp. 103-109 : 104.

primordiale qui amalgame, lie les formes et crée les êtres. Le sujet en quête de son âme est conscient qu'il existe un univers dans ses profondeurs, mais il sait que seule la gestation artistique peut la faire affleurer. La vase serait la sève de la création. Par ailleurs, le poète peut être envisagé moins comme Dieu que comme le Prométhée moderne investi d'une fonction étiologique. Prométhée vole notamment le feu pour libérer les hommes des dieux; châtié et converti, sa révolte le conduit au principe panthéiste de l'unicité et à chanter les louanges de Zeus. Ce retour à la foi se transforme chez les symbolistes dans l'allégorie du destin de l'artiste, condamné à la poursuite éternelle de la perfection. Bien que le poète créateur soit voué à l'échec, il ne termine jamais de sonder les profondeurs de son âme emboîtée dans un monde matériel :

PROMÉTHÉE

Dans les obscures profondeurs
 De mon être
 Germe un autre univers ; il veut être! Il veut naître!
 Ah ! par les chauds crépuscules d'été,
 Quand des baisers passent dans le mystère,
 Lorsque le vent s'allonge sur la terre
 Comme un amant ivre de volupté,
 N'as-tu jamais senti des âmes inconnues
 S'agiter dans ton âme et frémir et froisser
 Des ailes de conquête au bord des étendues
 Où leur vol héroïque aspire à s'élancer?
 N'as-tu jamais rêvé de verser sur le monde
 Le fleuve impétueux de tes forces fécondes?
 [...]

ÉPIMÉTHÉE

Et d'où te vient cette folle espérance?

PROMÉTHÉE

Parfois, dans le demi-sommeil du clair matin,
 Quand mes yeux éblouis par la lumière intense
 Se referment d'instinct
 Sur le monde indistinct
 Des ombres incertaines⁵⁹⁹.

L'eau littéraire n'est pas seulement une source de visions oniriques et le germe de l'univers intérieur, mais elle est une substance polymorphe qui engendre sans cesse une nouvelle matière : la parole poétique. Grâce à l'alchimie du langage

⁵⁹⁹ GILKIN, Iwan (1899). *Prométhée : Poème dramatique*. Paris : Librairie Fischbacher, p. 11.

symbolique et la luminosité du verbe, l'eau opère une transmutation de la réalité naturelle en œuvre esthétique. Nous nous bornerons à évoquer quelques manifestations esthétiques de boue, paludes, lacs, étangs, canaux et paysages terrestres qui se rapportent à l'expression de l'âme, dans leurs différentes versions.

4.2.1. Vase, paludes et création artistique

Une surabondance de vocables se rapportant à la vase et à la boue jalonnent les œuvres symbolistes d'un bout à l'autre et établissent de multiples points de repère. Déjà en 1857, Baudelaire réfléchissait sur le pouvoir du langage en faisant appel à cet élément. Et ses célèbres vers « J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or » nous font d'ailleurs songer à ceux infernaux de Gilkin : « -Les poètes aussi, pareils aux stercoraires,/ Mangent les excréments des boueuses cités »⁶⁰⁰. Ce sont surtout les poètes belges qu'accordent à cet élément un statut privilégié, souvent inscrit dans le décor urbain et dans un contexte amoureux, comme nous le confirme Eekhoud : « Il pleut depuis trois jours [...] / Il semble que, rendant la liqueur qu'elle a bue, / La ville ait des sursaut d'une ivresse bourrue. / Le spleen durant le jour, le cauchemar le soir »⁶⁰¹. Mais, lorsque le soleil apparaît « La fange respandit comme un diamant noir : / Ces perles aux pourceaux, ces rayons dans la boue, / C'est un baiser d'amour sur une infâme joue »⁶⁰². À côté de la pluie et du soleil, les ornements précieux – or, diamant, perles – érotisent la ville (« Et le soleil, crotté, se peigne et fait la roue... »⁶⁰³) et ils anticipent la relation amoureuse que le poète instaure avec elle. Dans *Rendez-vous tristes* (1886) de Georges Rodenbach, il est question d'une « femme qu'on attend dans la boue et la pluie », une femme idéale qui « est tout au plus dans l'âme qui s'ennuie / La lampe qu'on allume après la mort du jour ! »⁶⁰⁴. Si la pluie est associée au spleen et à l'élévation spirituelle, la boue ajoute une référence à la matière de vie et au présage de mort, comme le corrobore le paysage funèbre repris dans *Bruges-la-Morte* :

⁶⁰⁰ *Id.* (1897). « Stercoraires ». *La Nuit*. Op. Cit., p. 20.

⁶⁰¹ EEKHOUD, Georges (1879). « Effet de soleil ». *Les Pittoresques*. Bruxelles : Librairie Muquardt, p. 12.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ RODENBACH, Georges [1886] (1913). « Rendez-vous tristes ». *La Jeunesse blanche*. Op. Cit., p. 119.

À pas rapides, il marchait dans la direction opposée, enfilant des quartiers vieux, déambulant sans savoir où, vague, lamentable, dans la boue. La pluie se hâtait, dévidant ses fils, embrouillant sa toile, mailles de plus en plus étroites, filet impalpable et mouillé où peu à peu Hugues se sentait amollir. Il recommençait à se souvenir il pensait à Jane. [...] Il pensait à la morte... Ah !sa pauvre tombe...les couronnes et les fleurs en ruines dans ces averses...Et des cloches tintaient, si pâles, si lointaines ! Comme la ville est loin ! On dirait qu'à son tour elle n'est plus, fondue, en allée, noyée dans la pluie qui l'a submergée toute...⁶⁰⁵

La boue rodenbachienne est comparée à l'argile qui repose au fond de l'âme (« Vaste abîme du fond de l'Âme, insoupçonné:/ Un rêve qu'on croyait mort et qui continue, / Des désirs s'ébauchant dans une argile nue »⁶⁰⁶). Matière de création et source d'inspiration, boue et vase sont inévitablement rattachées à l'image de la femme dans toutes ses connotations positives et négatives.

« Muse des désespoirs », « Reine des insurgés », « Mère du spleen », « Maîtresse des beaux vers », Gilkin invoque l'inspiration lyrique qui l'accompagne dans son pèlerinage de l'Enfer: « viens à moi dans la boue où mon âme suffoque »⁶⁰⁷. De plus, si nous prenons le mot au genre masculin, nous pouvons aller plus loin et voir comment les significations s'interpénètrent. Le vase étant un récipient utilisé pour garder les fleurs dans l'eau, nous pouvons remonter aux croisements sémantiques des *Poésies* mallarméennes : vase-terre-coupe-fleurs-lys-fils-toile-écriture. Il s'agit d'une mise en œuvre de l'idéalisme littéraire que le maître a préconisé et qui balise les écritures métanarratives qui suivent, dont *Paludes* de Gide en est un exemple. Dans le cas de *Paludes*, la réflexion sur la création artistique aboutit au néant. Le récit met notamment en opposition le contexte urbain corrompu (ville) et un monde idéal séparé (palude) au même temps qu'il propose une réflexion sur la régénération du genre romanesque. Le texte aborde l'ambivalence qui caractérise cette nécessité: le narrateur essaye de boucler son roman tout en ironisant sur l'ambition de l'écrire⁶⁰⁸. *Le voyage d'Urien* peut être

⁶⁰⁵ *Id.* (1892). *Bruges-la-Morte*. Op. Cit., pp. 135-136.

⁶⁰⁶ *Id.* (1916). « Âme sous-marine. III ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p. 214.

⁶⁰⁷ GILKIN, Iwan (1897). « Invocation ». *La Nuit*. Op. Cit., p. 9.

⁶⁰⁸ Il dit même que ses « principes esthétiques s'opposent à concevoir un roman ». Les contradictions mises en place par le narrateur et la satire de Gide manifestent l'impuissance de l'écrivain à réaliser le roman idéal, l'œuvre absolue ; cependant, en syntonie avec Mallarmé, il ne renonce pas à la mission et il affirme : « Il n'y avait pas de roman symboliste et j'avais cette prétention un peu téméraire de lui en donner un. Il me semblait que le symbolisme [...] pouvait prêter à une forme de roman tout à fait nouvelle »

lu comme une œuvre limite qui n'aboutit à rien. Le héros arrive à la mer glacée et donc à l'eau immobile, une forme de paralysie qui n'est d'ailleurs pas étrangère à l'idée de dilatation, voire d'arrêt du temps.

Dans la même veine interprétative, il serait possible d'associer les paludes, les marais, les étangs ou les canaux immobiles à l'ennui, la stagnation des événements, le recueillement et au temps circulaire. L'eau immobile –mode de saisie des apparences et des reflets– en plus de l'introspection encourage l'expérience de l'éternel présent. La méditation qui accompagne l'activité artistique transcenderait le temps quotidien (profane) et aurait lieu dans un temps sacré (mythique). C'est justement en s'isolant de son historicité que l'homme « retrouve le langage et, parfois, l'expérience d'un paradis perdu. Les rêves, les rêves éveillés, les images de ses nostalgies, de ses désirs, de ses enthousiasmes, [...] autant de forces qui projettent l'être humain historiquement conditionné dans un monde spirituel infiniment plus riche que le monde clos de son moment historique » (Eliade, 1952 : 15). L'immersion dans le milieu naturel pendant un temps suspendu, que celui-ci soit forêt, palude, espace lacustre ou autre, a pour but de clôturer le sujet dans une unité qui amalgame les pôles opposés et les différents degrés des significations. Ainsi, au milieu de l'inconnu, le mystère se dissout et se reformule.

La matière organique fonctionne également comme porte d'accès à la mythologie personnelle, nous songeons par exemple au souvenir d'enfance de Le Roy, qui se rappelle de « La route tentatrice et si souvent suivie / M'entraînait doucement vers l'inconnu, là-bas, / Vers la forêt pensive et propice au mystère, / Vers le marais tragique où jaillissaient de l'eau »⁶⁰⁹. Outre les souvenirs, les marais renvoient au repos de la nature et à l'activité onirique, comme chez Eekhoud. Dans *Calmpthout*, il transforme le souvenir d'un paysage d'automne en paysage de l'âme en faisant appel aux marais: « Et les marais dormant le long des sapinières ! »⁶¹⁰.

GIDE, André, « Entretiens Gide-Amrouche ». MARTY, Éric (1987). *André Gide. Qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture.

⁶⁰⁹ LE ROY, Grégoire [1905] (1907). « Le poète ». *La Chanson du pauvre*. Op. Cit., p. 53.

⁶¹⁰ GOURMONT, Rémy de (1899). *Le songe d'une femme : roman familial*. Paris : Mercure de France, p. 231.

L'espace réel est donc doublé dans l'espace du rêve, là où la vase et la femme prennent des connotations symboliques métanarratives. Le roman épistolaire de Gourmont, *Le Songe d'une femme, roman familial* (1899), mêle des thèmes intimes et paysagers comme l'image de la femme avec celle des rivages de dunes près du marais (« Je ne suis pas en Bretagne, chez Pélasge, mais en Normandie, sur le bord d'un marais hanté par les oiseaux de mer »), et il convertit ce dernier en un lieu contemplatif qui fait contempler :

...Je me croyais caché, mais il en est de moi comme des ermites dont j'ai lu l'histoire. [...] Les ermitages sont généralement devenus des monastères, des cités ; [...] Maupertius veut y faire construire une cabane, parce que la vue du marais, quand la mer s'y rue sous la poussée du vent, est un spectacle assez propre à la contemplation, et Madame Fairlie rêve d'ériger là une maisonnette⁶¹¹.

4.2.2. Des lacs aux étangs

Le lac et l'étang sont également au cœur de *La Poétique de la rêverie* et ils poursuivent le processus d'« idéalisation cosmique » décrit par Bachelard : « Le poète qui va rêver devant l'eau n'essaiera pas d'en faire une peinture imaginaire. Il ira toujours un peu au-delà du réel. Telle est la loi phénoménologique de la rêverie poétique » (Bachelard, 1961 : 170-171), évidente chez Giraud :

Je regarde en tes yeux l'infini de mes rêves;

Des mots mystérieux, fleuris et palpitants,
Pleins d'humides parfums et de glauques murmures,
Qui ressemblent au ciel renversé des étangs
Frôlés par le sommeil des nocturnes ramures⁶¹².

Déjà au XVIII^e siècle, les poèmes de Goethe inspirés de ses promenades célébraient la rêverie poétique au bord du lac (*Sur le lac*, 1775) et anticipaient le mythe de Narcisse. Les *Laquistes*, guidés par Thomas de Quincey, et les romantiques (Hugo, Lamartine, Chateaubriand) réintègrent le lac pour en faire un véritable genre de paysage, là où le mode de représentation est la composition. Une fois contemplée l'architecture de l'espace naturel,

⁶¹¹ EEKHOUD, Georges [1874] (1877). « Calmpthout ». *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 28.

⁶¹² GIRAUD, Albert (1888). « Silence ». *Hors du siècle*. Paris : Léon Vanier, p. 18.

ils la transposent dans l'artifice de l'écriture tout en en emphasiant les sentiments qu'elle produit. Ainsi, ce grand œil tranquille se transforme en un paysage littéraire qui mêle réalité et fiction, et qui enrichit la nature elle-même d'images émotives. Le recours massif aux figures rhétoriques est un dispositif de redoublement de l'image-monde vers lequel se dirige la réflexion des symbolistes. En faisant référence à la comparaison du lac de Derwent Water à un cerf-volant que fait Quincey, Brunel observe qu'elle permet de « passer des images du lac à l'image du lac » (Brunel, 1992 : 101). Par la procédure de substitution l'on peut sauter, pour ainsi dire, d'un objet à un autre tantôt sur le plan visuel et spirituel :

Elle [cette comparaison] procède par réduction (c'est le principe de l'ironie au sens où Victor Hugo entend ce terme ; cette ironie est très remarquable dans la peinture de Caspar-David Friedrich où l'étendue d'eau placée au centre de *L'Été* se réduit à un pool, au premier plan de *Paysage champêtre. La Matin*). Enfin elle procède par transmutation, par une miraculeuse lévitation de l'eau lourde qui devient aire : le lac est objet aérien, cerf-volant (ce pourrait être le principe de l'*hyperbole*, au sens que Mallarmé donne à ce mot dans la *Prose pour des Esseintes*). [...] La transmutation de la masse liquide en impondérable aérien peut être aussi transmutation en spirituel (*Ibid.* :102).

Le lac fin-de-siècle se charge de significations héritées du romantisme et il devient un dispositif de rêverie intégré à l'image de la femme mythologique (amoureuse ou mortifère), ainsi qu'un endroit mystérieux où se produit l'union du sujet lyrique avec le Cosme. L'astre lunaire qui est vu souvent dans le ciel et sur l'eau engloutit le poète pendant ce processus de « cosmisation ».

Dans la section « Fantaisistes, réalistes Hippiques » du recueil *Les Pittoresques* d'Eekhoud, le sonnet *Effet de lune* fait correspondre la contemplation de la femme au bord du lac au thème d'Ophélie dans une atmosphère fantastique : « Car je t'adore à la folie. / Et, fou, je te suis, Ophélie, / Dans le lac profond d'Elseneur »⁶¹³). Chez Gilkin, il est question d'un pêcheur au milieu du lac enveloppé d'une atmosphère dormante (« La brise dort aussi. Nul souffle ne balance / Les humides roseaux où rêve le silence ») qui jette ses mailles dans le fond. La surface reflète l'homme sur son bateau et la végétation qui l'entoure. L'activité poétique est associée à la « pêche des mots » dans l'univers des rêveries :

⁶¹³ EEKHOUD, Georges (1879). « Effet de Lune ». *Les Pittoresques*. Op. Cit., p. 11.

En jetant son filet, debout dans son bateau,
 Le pêcheur a brisé la surface de l'eau.
 [...]

 Puissé-je aussi pêcher dans le vaste univers
 Des songes merveilleux aux filets de mes vers⁶¹⁴!

Comme le lac, les caractéristiques morphologiques de l'étang en font un autre instrument idéal du va-et-vient constant entre le réalisme et l'abstraction, l'extériorité du monde et l'intériorité du sujet, la présence d'une femme ou d'un souvenir; les vers de Gill nous en donnent un exemple : « Près de l'étang d'azur, accoudée / A la rampe, elle rêve, ô si peu / Du réel et si peu son œil bleu »⁶¹⁵. Que ce soit par le regard introspectif ou par l'activité onirique, la prise de conscience de l'âme se réalise par l'intermédiaire d'une surface calme et fermée :

Dans l'étang d'un grand cœur quand la douleur s'épanche
 Comme du soir, et met un tain d'ombre et de nuit
 Sous la surface en fleur de cette eau longtemps blanche
 Qui, durant le soleil et le bonheur enfui,
 N'avait rien reflété que le songe des rives,
 Alors l'étang du cœur se colore soudain
 D'un mirage agrandi dans le noir des eaux vives
 Arbres longs et mouillés d'un nocturne jardin,
 Maisons se décalquant, étoiles délayées.
 Tout se précise et se nuance maintenant
 Dans ces routes de l'eau que le soir a frayées.
 Et la douleur qui fait de l'âme un lac stagnant
 La remplit de lueurs et de nobles pensées
 Qui sont comme, dans l'eau, les branches balancées ;
 Et la remplit aussi de grands rêves qui sont
 Comme, dans l'eau, les tours se mirant jusqu'au fond.
 Or parmi cette eau morte et pourtant animée
 Surnage ton visage, ô toi, l'unique aimée !
 Et ton visage blanc dans la lune sourit,
 La lune de profil, la lune émaciée⁶¹⁶!

L'ensemble des significations mises en jeu par les thèmes qui sont associés à l'étang permettent de donner corps à un paysage de

⁶¹⁴ GILKIN, Iwan (1899). « Pêcheur ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 14.

⁶¹⁵ GILL, Valère (1887). « À la Rampe ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*, Paris : Léon Vanier. Chez lui les lys sont « surnaturels », des « astres qu'implore / La souffrance », p. 99.

⁶¹⁶ RODENBACH, Georges (1888). « Du silence. XIII ». *Le règne du silence*. Op. Cit., pp. 206-207.

l'âme qui fait de la reconnaissance du lac-miroir un point de départ dans la perception :

Surtout que la jeune indolente,
 Aux yeux sombres et langoureux,
 A cette grâce ensorcelante
 Où va se prendre l'amoureux.
 Sa chevelure s'échafaude
 [...]
 En faisant onduler la soie,
 Ainsi qu'à la brise du soir
 La voile souple se déploie,
 L'étang soulève son miroir.
 Tandis qu'en un rêve elle plane⁶¹⁷.

La voile se rattache au voile et au vol de l'esprit, le vol du cygne, le vol d'Icare, l'astre solaire, le feu, les flammes, le plumage des fleurs, les filles de l'eau. *La Glycine* de Gilkin concentre la floraison de toutes ces images :

Sous le soleil d'été l'étang bleuâtre luit
 Comme un miroir rempli de flammes grésillantes
 Et les jardins touffus qui se penchent vers lui
 Mirent dans l'eau leurs fleurs brillantes.

Dans la barque, sous un grand dais de drap ponceau,
 Les jeunes filles font babiller leurs pensées.
 Leurs robes, où parfois perle une goutte d'eau,
 On dirait des fleurs renversées⁶¹⁸.

D'ailleurs, le miroitement produit par l'eau se double de l'éclat produit par les pierreries. D'essence magique, elles révèlent aussi le caractère sacré des jeunes qui les portent. La perle de leur robe est bien plus qu'une goutte d'eau : comme chez Salomé, la perle est une parure qui tient une place emblématique dans l'ornementation. Chez la princesse juive, la perle est liée à la sorcellerie : née des eaux, née de la coquille, née de la lune, la perle est un « centre cosmologique » (Eliade, 1949: 369) auquel se rattachent l'astre et la femme, et par conséquent les affections lunaires, telles que la folie et la mélancolie, comme nous l'avons vu dans le lac d'Eekhoud. En ce qui concerne les propriétés funestes de

⁶¹⁷ EEKHOUD, Georges (1877). « Sieste Romaine ». *Zigzags poétiques*. Paris : p. 33.

⁶¹⁸ GILKIN, Iwan (1899). « La Glycine ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 114.

l'eau, le lac peut en être une manifestation ; nous songeons particulièrement au lac glacé comme tombeau où va mourir le cygne :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que chante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne⁶¹⁹.

Ces vers mallarméens font écho à une crise spirituelle où le cygne-poète tombe sur la glace du lac et, d'après Bertrand Marchal, « n'est pas sans évoquer le chant d'un autre cygne dont il est peut-être contemporain, celui d'Hérodiade elle aussi glacée d'horreur »⁶²⁰. L'emprisonnement dans la glace et l'enfermement tragique le privent de son chant au même temps que de son identité, de sorte qu'il est confondu avec la blancheur du paysage :

Mais ce poème blanc, ce tombeau du cygne [...], n'est pas seulement le poème de la stérilité. Car si blanc que soit ce poème qui semble dire l'absence du poème, par ce « suprême paradoxe de l'art » invoqué par L.J. Austin, il est encore poème. Par-delà l'échec du cygne, reste la réussite du poème, ce cygne de mots. Faut-il alors reconnaître dans la majuscule du dernier mot [...] la métamorphose du cygne en constellation [...] ou encore en Signe [...] – signe textuel, signe stellaire ou les deux à la fois ? [...] Mallarmé n'a pas dissous les mythes pour en refaire, [...], la seule constellation du poème, [...], c'est le poème lui-même, constellation de mots, et le Cygne final est moins la métamorphose stellaire du cygne que

⁶¹⁹ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui... ». *Poésies*, p. 105.

⁶²⁰ *Notes* de Bertrand Marchal. MALLARME, Stéphane (2003). *Œuvres complètes. II*. édition établie et présentée par Bertrand MARCHAL. Paris : Gallimard.

le titre manquant du poème qui se donne à lire enfin comme un cygne de mots⁶²¹.

Il s'agit, une fois de plus, de toute une réflexion sur la création artistique. L'oiseau poète meurt et renaît dans le paysage liquide de l'âme.

4.2.3. Les canaux serpentants

L'essence dynamique du paysage naturel et des cosmogonies est donc observable à travers la configuration des sources ou des cours d'eau. Outre le lac, l'étang ou les marais, les canaux et les rivières interviennent dans l'invention de la topographie intérieure, ainsi Verhaeren écrit :

Mes rivières y font de lents serpents
D'eau jaune à travers de grands pans
De terrains plans et rampants.

C'est mon pays sans un seul pli, un seul,
C'est mon pays de grand linceul
[...]
C'est mon pays d'immensément,
Où mon vieux cœur morne et dément,
Battu de pluie et de grand vent,
Comme un limon, moisit dormant⁶²².

Et encore Rodenbach évoque cet immense pays qui est le rêve par le recours au canal qui dort « s'enluminant / D'images multiples »⁶²³. De son côté, *La belle nuit* (1899) de Gilkin fait preuve de la fonction morphique à double sens de la rivière et de l'astre lunaire. Cadre de fond qui permet au poète de se replier en lui-même pendant les heures nocturnes (« La lune, qui surgit du milieu des bouleaux, / Fait luire la large rivière, / Et le murmure ami de la brise et des eaux / Joint la musique à la lumière »⁶²⁴), la lune est aussi l'astre qui illumine la nuit de l'âme.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 236.

⁶²² VERHAEREN, Émile (1891). « La plaine ». *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Paul Lacomblez, p. 10.

⁶²³ RODENBACH, Georges (1898). « Les Cygnes. VII ». *Le Miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 149.

⁶²⁴ GILKIN, Iwan (1899). « La Belle nuit ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., pp. 37-38.

Lune-lumière, rivière-ligne, les deux éléments marquent des coordonnées spatiales que le poète a pour tâche d'annuler. Comme le brouillard qui efface les limites (au sens naturel et au sens figuré), le fleuve qui disparaît à l'horizon ou qui « serpente » perd sa valeur de repère cartésien et rend mystérieux le territoire où se déroule la quête artistique. La propension de l'eau à définir des limites (véhicules du regard) est contrebalancée par la propension à les dépasser (subjectivité du point de vue), de sorte qu'elle permet la transformation constante d'un espace qui n'est jamais le même, ni tout à fait différent :

J'aime alors à rêver, tout seul, au bord des eaux;
 A mes pieds vient mourir la vague caressante
 [...]
 Les prés sont endormis. Entre les digues mornes,
 Le fleuve se déroule à l'horizon sans bornes.
 Surpris dans le repos qui se répand sur nous,
 Vers le croissant des cieus, taillé comme leurs cornes,
 Les taureaux mugissants lèvent leurs mufles roux.
 Comme s'ils devenaient de la lune jaloux
 Dans un vague lointain estompé par la brume,
 Sur les quais encombrés de piles de ballots,
 Le long de la cité le rivage s'allume,
 Et les reflets tremblants de ses rouges falots
 Avec les astres bleus confondus dans les flots,
 Semblent comme le jet enflammé de l'enclume
 Par un de ces beaux soirs, sur la berge d'un pont,
 Le Velouteux rêvait à jeun, le gousset vide.
 Lorsqu'une voix de femme, au doux timbre, limpide.
 L'ayant fait tressaillir, il releva le front.
 Ce ne fut qu'un éclair. Dans un regard rapide.
 Il reconnut la Guigne au bras du monsieur blond.
 [...]
 Ses beaux cheveux de jais, trésor luxuriant
 Où le soleil mettait une ombre violette,
 Retombaient dans son col; son œil était riant
 Mais étrange et railleur. Les jours, en s'enfuyant
 N'avaient guère changé la brune maigrelette.
 Du reste avec aisance, un maintien sans défauts,
 Des grâces de haut goût chez la demi-mondaine
 Qui vont avec le musc et les diamants faux,
 La Guigne supportait sa fortune soudaine,
 Les huîtres, le Champagne et les robes à traîne.
 Il fallait s'en donner avant le coup de faux⁶²⁵!

⁶²⁵ EEKHOUD, Georges (1879). « Eau-Forte ». *Les Pittoresques*. Op. Cit., p. 149.

Le microcosme fluvial occupe une place importante dans l'histoire de la littérature. Une analyse critique à part entière de sa symbolique complexe ou des figures rhétoriques qu'il a engendrées mériterait d'être menée. Lymphes vitales des civilités, ligne d'union et de séparation de mondes, le fleuve parle de la sacralité de l'être (naissance, mort, baptême ou destinée, –questions traitées dans les récits des origines, les mythologies, les récits bibliques), de son activité (installation de villes, aménagement de l'espace et du travail, cadre de la vie quotidienne, –envisagés surtout par les courants réalistes) aussi bien que de sa pensée (cours de l'existence, source d'émotions et de souvenirs, –présents dans les fictions idéalistes). À la fin-de-siècle, l'inscription des fleuves et rivières dans le champ littéraire belge semble répondre à cette triple tension.

Si l'on prend comme référence l'Escaut d'Anvers, la Lys de Gand, les canaux de Bruges, l'on a l'impression qu'ils condensent tous ces aspects, tout en maintenant une certaine spécificité. Quant à la mythologie, ils se relient aux traditions nordiques. En ce qui concerne l'organisation du territoire, l'Escaut est un fleuve tranquille dont les eaux alimentent les activités commerciales de la ville industrielle; les canaux stagnants de Bruges invitent plutôt à la pérégrination ; la Lys est vigoureuse comme l'énergie des citoyens. Pour reprendre une comparaison de Lemonnier : « Tandis qu'à Bruges, la ville du mystère et du silence, les canaux, dans l'ombre des vieux murs, ont l'air de couleur des larmes, ici [Gand] le mouvement de l'eau semble rythmer les énergies d'une race entreprenante et forte »⁶²⁶. Quoi dire à l'égard du sujet ? Il n'est pas dans notre propos de répondre en faisant appel aux approches « géocritiques » ou « géopoétiques », nous nous limitons à discerner le recours à des lieux réels dans la construction d'un univers imaginaire ou dans un paysage de l'âme. D'un côté, ces cadres réels se chargent de mythologies et de mystères tout en maintenant l'attribut concret du référent ; de l'autre, ils présupposent une interprétation symbolique sur le plan de l'intime. Comme le note à juste titre Gorceix :

L'enracinement géographique apparaît comme une caractéristique complémentaire de leurs œuvres. Tandis que le symbolisme mallarméen ne reflète pas la réalité urbaine de la capitale et tend au contraire vers l'abstraction maximale, les symbolistes belges, comme l'a relevé

⁶²⁶ LEMONNIER, Camille (1888). *La Belgique*. Paris : Hachette, pp. 277-278.

pertinemment Michel Otten⁶²⁷, situent souvent leurs œuvres et vont chercher leurs images dans le contexte local de la ville – Gand, Bruges, Anvers – ou dans un environnement déterminé. [...] Ici l'imaginaire a besoin d'un sol, ville ou campagne, dans lequel il s'enracine. Il n'est pas anonyme⁶²⁸.

Ainsi, les fleuves immobiles aux errances sans fin et les rivières des villes tracent le pays dans lequel le « je » commence son dépaysement identitaire, ils provoquent le vertige et déclenchent le mécanisme de la mémoire pour enrayer l'écoulement du temps. Ces éléments aquatiques du décor champêtre ou urbain subissent à leur tour une anthropomorphisation :

Tel canal solitaire, ayant renoncé,
Qui rêve au long d'un quai, dans une ville morte,
Où le vent faible à son isolement n'apporte
Qu'un bruit de girouette en son cristal foncé,
S'exalte d'être seul, ô bonne solitude !

Ainsi le long du quai rêve le vieux canal
Où les choses se font l'effet d'être posthumes
Parmi cet au-delà de silence et d'oubli...
Mais tout revit quand même en son calme sans pli.
Or s'il reflète ainsi la fumée et les cloches
C'est pour s'être guéri de l'inutile émoi ;
Aussi le canal dit : « Ah ! vivez comme moi !... »
Et son eau pacifique est pleine de reproches⁶²⁹.

Les villes flamandes occupent une place privilégiée dans la production symboliste car le labyrinthe aquatique immobile qui les caractérise reflète le déambulement onirique sur fond de réel :

Elle longea le boulevard d'Anvers, traversa le pont-tournant jeté sur le bassin de batelage à hauteur de l'Allée-Verte, et cotoya la grille d'enceinte de l'Entrepôt. A sa droite, sur la berge du canal de Charleroi, courait un railway, des wagons de marchandises stationnaient sur la voie; des chalands légers émergeaient de l'eau immobiles, brunâtres⁶³⁰.

Les canaux qui serpentent entre les quais, soient-ils dans le milieu urbain ou champêtre, orientent la vue et conduisent l'âme

⁶²⁷ Cf. OTTEN, Michel (éd.) (1976). *Etudes de littérature française de Belgique*. Bruxelles : Jaques Antoine.

⁶²⁸ GORCEIX, Paul (éd.) (1997). *La Belgique fin de siècle*. Bruxelles : Complexe, pp. 45-46.

⁶²⁹ RODENBACH, Georges (1891). « Le Cœur de l'eau. IX ». *Le règne du silence*. Op. Cit., p. 59.

⁶³⁰ EEKHOUD, Georges (1883). *Kermesses*. Bruxelles : Kistemaekers, p. 26.

vers les maisons des mystères. Pour illustrer la fin de ces lignes, choisissons, un poème à la gloire d'un chemin aquatique qui se perd dans la musique des chimères :

Voyez la route toute mince,
Là-bas, au bout de l'horizon,
Et la rivière
Qui va si doucement, entre ses quais de pierre...
[...]
Mais là-bas, dans la bonne maison,
Ecoutez l'orgue des chimères
Voyez en vous tous les mystères
De cette musique alanguie.

Ecoutez, c'est votre âme qui prie...⁶³¹.

4.2.4. Le labyrinthe aquatique de la ville

Le décor urbain pluvieux des grandes villes (Paris, Londres) et surtout la cité sur l'eau (Gand, Bruges, Anvers) occupent une place centrale dans la production de l'époque. D'une part, ils concrétisent l'exploitation d'un thème spécifique à la sensibilité décadente, d'autre part ils témoignent de la fascination pour un lieu qui suscite la rêverie et la communication entre le sujet et l'univers.

Au cours d'une promenade dans la capitale anglaise, Mallarmé s'arrête sur le pont de la Tamise et se livre à une réflexion qui concentre l'essence du symbolisme :

Comment se peut-il qu'un passant, tout à coup, soit saisi d'absence et qu'il se passe en lui un changement si profond, qu'il tombe brusquement d'un monde presque entièrement fait de *signes* dans un autre monde presque entièrement formé de *significations* ? Toutes choses soudain perdent pour lui leurs effets ordinaires, et ce qui fait qu'on s'y reconnaît tend à s'évanouir. Il n'y a plus d'abréviations, ni presque de noms sur les objets ; mais, dans l'état le plus ordinaire, le monde qui nous environne pourrait être *utilement* remplacé par un monde de symboles et d'écriteaux. Voyez-vous ce monde de flèches et de lettres ? *In eo vivimus et movemur*. Or parfois, moyennant un transport indéfinissable, la puissance de nos sens l'emporte sur ce que nous savons. Le savoir se dissipe comme un songe, et nous voici comme dans un pays tout inconnu au sein même du réel pur. Comme dans un pays tout inconnu où se parlant une langue ignorée, ce langage pour nous ne serait que sonorités, rythmes, timbres, accents,

⁶³¹ LE ROY, Grégoire [1899] (1907). « Le joueur d'orgue ». *La Chanson du pauvre*. Op. Cit., p. 39.

surprises de l'ouïe; ainsi quand les objets perdent soudain toute valeur humaine usuelle, et que l'âme appartient au seul monde des yeux. Alors, pour la durée d'un temps qui a des limites et point de mesure (car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains), *je suis ce que je suis, je suis ce que je vois*, présent et absent sur le Pont de Londres⁶³².

Ce pays inconnu dans lequel aboutit le « transport indéfinissable » n'est que le paysage intérieur, un pays où tous les signes se dissolvent comme un fleuve qui disparaît à l'horizon ou dans la verticalité du ciel. Brumeuse et labyrinthique, Londres est une ville dans laquelle le poète se perd et se retrouve :

Son brouillard monumental il ne faudra le séparer de la ville, en esprit; pas plus que la lumière et le vent ne le roulent et le lèvent des assises de matériaux bruts jusque par-dessus les édifices, sauf pour le laisser retomber closement, superbement, immensément la vapeur semble, liquéfiée, couler peu loin avec la Tamise⁶³³.

Quoique Londres et Paris inondent les vers des décadents et symbolistes, les petites provinces flamandes sous les brumes du Nord (les « petites patries »⁶³⁴) sont les véritables protagonistes de l'époque fin-de-siècle ; villes aux canaux noirs qui se miroitent entre elles; villes aux atmosphères visionnaires et oniriques. Pour reprendre une citation de Verhaeren qui résume le projet poétique de ses compagnons : « Rodenbach traduit Bruges, Maeterlinck évoque Gand, Max Elskamp fleurdelise Anvers »⁶³⁵. Et comme remarque Christian Berg à propos de *Bruges-la-morte* de Rodenbach :

Les villes mortes ou mourantes menacées par l'eau noire, les palais abandonnés environnés de plans d'eau stagnante, les petites cités de province prostrées dans le silence et l'oubli constituent la géographie privilégiée de l'imaginaire fin de siècle puisque le dégoût révolté du présent de toute une génération d'artistes trouvait ainsi à s'exprimer à

⁶³² MALLARMÉ, Stéphane (1895). *La musique et les lettres*. Op. Cit., p. 2.

⁶³³ *Ibid.*, p. 9.

⁶³⁴ Cf. L'article de Georges Rodenbach « Paris et les petites patries » dans *Le Figaro* du 1895. Cité dans ARON, Paul (éd.) (1997). *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française, 1848-1914*. Bruxelles : Éditions Complexe.

⁶³⁵ VERHAEREN, Émile (1905). « Les Lettres françaises de Belgique ». *La Nation belge 1830-1905*. Conférence à l'Exposition universelle de Liège en 1905, Bruxelles, p. 255.

travers un lieu qui évoque d'abord la stagnation, la régression, l'involution mais qui permet aussi de rêver un temps immobile⁶³⁶.

Bruges, la ville gothique et sainte du moyen âge flamand, a pour Rodenbach une fonction clairement dramatique, tel qu'il nous le dit dans l'*Avertissement* de la première édition : « la ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir ». La ville morte apparaît donc comme « le miroir d'une intériorité vécue comme solitude et déréliction, lieu symbolique par excellence puisqu'il devient le paradigme structural de l'inconscient »⁶³⁷. Ainsi, le ciel brumeux, les canaux immobiles, le béguinage, le silence des ruelles, la mélancolie des personnages sont les images dramatiques du temps qui passe tout en restant immuable. En ce qui concerne les arts visuels, le frontispice que Khnopff dessine pour *Mon cœur pleure d'autrefois* de Le Roy, condense dans l'image de Bruges tout un état d'âme et une nostalgie du souvenir, ce qui d'ailleurs coïncide avec *Bruges-la-morte*. Le sentiment du passé évanoui, l'analogie urbaine de l'esprit, la contemplation onirique de Hugues accompagnent et modulent le labyrinthe des canaux. Il est entouré de ses obsessions comme la ville est « emmaillotée dans les milles bandelettes de ses canaux »⁶³⁸. Les multiples cours d'eau suggèrent « les accords secrets, le réseau invisible des correspondances qui rapprochent jusqu'à se confondre une ville et un homme » (Gorceix, 1985: 206). Le paysage extérieur s'enchaîne et répond un fois de plus au paysage intérieur:

Par l'accumulation de tableaux que lui offrait son univers flamand - paysages mélancoliques d'eaux stagnantes, de maisons à redans, d'églises et d'édifices gothiques; pays de silence et de brumes, traversé de blanches coiffes des béguines et poudré de la neige des cygnes- par l'entrelacement des analogies secrètes entre la tristesse de Hugues et le demi-deuil éternel de la cité grise, par la présence de l'angoisse et de la mort qui flotte sur la ville, Rodenbach communique au lecteur un sentiment de tournoiement, une sensation de vertige (*Ibid.*).

⁶³⁶ BERG, Christian (1986). « Lecture ». *Bruges-la-morte*. Bruxelles : Labor, p. 133. Voir aussi QUAGHEBEUR, Marc (dir.) (2007). *Les villes du symbolisme : Actes du colloque de Bruxelles*, 21-23 Octobre 2003 ; organisé par Marc Quaghebeur et Marie-France Renard en collaboration avec l'Association *Italiques*. Bruxelles, Bern : Peter Lang ; FRIEDMAN, Donald Flannel (1985). *The Symbolist Dead City: A Landscape of Poesis*. New York : New York University.

⁶³⁷ BERG, Christian (1986). « Lecture ». *Bruges-la-morte*. Op. Cit., p. 111.

⁶³⁸ RODENBACH, Georges (1892). *Bruges-la-Morte*. Op. Cit., p.42.

Sur cet axe, Rodenbach greffe le renfermement d'Hugues dans « les artères froidies de ces canaux » en mettant en évidence le rapport analogique claustration-maladie-mélancolie-monotonie, d'ailleurs présent dans *Les Vies encloses* (1896) et le conte *Ville*. Dans ce dernier, les deux amants qui ont déménagé dans la ville morte allaient:

au long des quais où songe une eau inanimée. Ils se regardaient parfois, du haut des ponts, dans cette eau des canaux. Eau vide, où il n'y avait qu'eux deux...Leurs visages [...] se reflétaient [...] Une grande mélancolie planait [...] On aurait dit de la ville qu'elle était le Musée de la Mort [...] Tout mourait sans cesse dans la ville morte [...] Ici tout sentait la mort [...] Dans les églises, il flottait un relent de moisi [...] Ils dormaient sans s'éteindre, avec leur amour entre eux, déjà froid et immobile, comme l'eau des canaux entre les quais de pierre⁶³⁹.

En ce qui concerne la relation eau-maladie, nous avons eu l'occasion de mentionner *Les malades aux Fenêtres*, *l'Hôpital* de Maeterlinck et d'autres poèmes qui célèbrent la maladie et la souffrance comme la voie du repli intérieur, mais les eaux malades de Rodenbach s'élèvent vers une « cosmisation » du sujet:

L'eau des anciens canaux est débile et malade,
Si morne, parmi les villes mortes, aux quais
Parés d'arbres et de pignons en enfilade
Qui sont, dans cette eau pauvre, à peine décalqués,
Eau vieillie et sans force; eau malingre et déprise
De tout élan pour se raidir contre la brise
Qui lui creuse trop de rides....Oh ! la triste eau
Qui va pleurer sous les ponts noirs et qui s'afflige
Des reflets qu'elle doit porter, eau vraiment lige,
Et qui lui sont comme un immobile fardeau.
Mais, trop âgée, à la surface qui se moire,
Elle perd ses reflets, comme on perd la mémoire,
Et les délaie en de confus mirages gris.
Eau si dolente, au point qu'elle en semble mortelle,
Pourquoi si nue et si déjà nulle ? Et qu'a-t-elle,
Toute sa somnolence, à ses songes aigris,
Pour n'être ainsi plus qu'un traître miroir de givre
Où la lune elle-même a de la peine à vivre⁶⁴⁰?

⁶³⁹ *Id.* [1901] (1914). *Le Rouet de Brumes*. Op. Cit., pp. 71-75.

⁶⁴⁰ *Id.* (1916). « Les malades aux fenêtres. XII ». *Les vies encloses*. Op. Cit., p.

L'image de l'eau décadente, enfermée et emprisonnée par les usines, est reprise par Verhaeren pour transposer la dégénérescence morale et culturelle de la société fin de siècle. L'eau reflète l'idéal spirituel autant que le côté corrompu de l'être humain. Dans *La Ville* (« Le fleuve de naphte et de poix / Bat les môles de pierre et les pontons de bois »), *La Plaine* (« L'égout charrie une fange velue / Vers la rivière qu'il pollue »), *Les Usines* (« Se regardant avec les yeux cassés de leurs fenêtres / Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre / D'un canal droit [...] ») les cours d'eau n'offrent pas un paysage paisible pour l'âme, qui se voit donc obligée de chercher un autre abri, comme l'hôpital, ou la cathédrale.

La prière ou le béguinage sont un autre exemple de clôture au monde, une mise en abyme d'une topographie diaphane au multiples degrés : les rues de la ville fantôme se doublent des couloirs silencieux du béguinage (qui est comme « une petite ville à part dans l'autre ville, plus morte encore »⁶⁴¹), et du musée (comme nous voyons dans le recueil *Musée de Béguines* (1894), neuf proses entrecoupées de huit « Nature Morte »), ainsi que des fils de la dentelle, cette « géographie de fils », ce « vitrail de linge »⁶⁴². Les fils que les béguines bordent sont ceux d'une écriture fluctuante qui se matérialise en un tissu poétique bâti sur la généalogie tellurique du pays : « C'est la beauté de Bruges. [...] les eaux son inertes, les maisons sont closes, les cloches chuchotent dans la brume »⁶⁴³. Dès *Le Règne du silence* (1891), Rodenbach a remonté au mythe de la cité médiévale en déterminant une correspondance entre la ville et la vie intérieure: « Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil, / Ville déchue, en proie aux cloches [...] Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort ». La ville aquatique est étouffée par la présence de la mort, du mystère ou du silence qui précède le réveil:

les maisons pensives [...] On n'entend que les cloches, les cloches, les cloches, bing! bing! bing! bing! bing! bang! Elles filent au rouet des clochers les musiques de leurs carillons, mais, entre chaque tour de leur vibrant fuseau, écoutez quel mystère! [...] On dirait qu'elles veulent sonner à mort! [...] Elles sanglottent, et c'est un carillon de larmes qui pleut en taches de deuil⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ *Id.* (1892). *Bruges-la-Morte*. Op. Cit., p. 111.

⁶⁴² *Id.* (1897). *Le Carillonneur*. Op. Cit., p. 297.

⁶⁴³ RODENBACH, Georges (1897) *Le Carillonneur*. Bruxelles : Les Éperonniers, p. 22.

⁶⁴⁴ DEMOLDER, Eugène (1891). *Contes d'Yperdamme*. Bruxelles : Paul Lacomblez, p. 8.

Les cloches qui « rythment le silence »⁶⁴⁵ ne sont pas chez Le Roy des « cloches triomphales, / Les lourds bourdons des cathédrales, / Mais des cloches monacales » associées à l'envol « des ailes d'oiseau blessé » dont la voix « Entre dans les maisons qui dorment ».

En somme, Bruges, la ville où le poète « Glisse à travers les canaux »⁶⁴⁶, Anvers, la « ville endormie » traversée par le « miroir des beautés sidérales »⁶⁴⁷, Gand et toutes les petites villes médusantes, ne sont que le point de départ du parcours d'initiation qui a pour bout d'engloutir le sujet dans le rêve pour aboutir à l'essence son âme, tel que nous le rappelle le vers de Gill : « La ville! un fleuve d'or très lentement embrasse [...] Va, sommeille ! Mais dis, dort-elle aussi cette âme que j'implore?⁶⁴⁸ ». Sans eau il n'y a pas d'âme, et Rodenbach semble nous confirmer dans un passage de *Presque un conte de fées*. Cette nouvelle est hantée d'une ville sans eau et sans essence; heureusement, elle réapparaît quand le poète trouve sa muse, comme si l'âme de la ville était la poésie elle-même :

La Muse s'enfuit de la ville hostile, la ville sans âmes et sans fleuve, où ses beaux cygnes avaient pensé mourir. Elle dépassa les banlieues, atteignit les premiers champs, où sont des maisons de campagne, des châteaux blancs. Elle recommença à se sentir mieux d'accord avec le décor.

[...]

Toujours il se trouve dans la ville un pur poète qui se met à m'aimer d'un amour assez pur et désintéressé pour que le prodige se renouvelle, que le linge soit changé en eau, et pour qu'ainsi mes cygnes ne meurent pas, que leur race dure et que la Poésie soit immortelle⁶⁴⁹.

Mais l'environnement champêtre est aussi traversé et engorgée d'eau ; et l'on songe au vers d'Elskamp, « Mon pays tout d'eaux et de plaines »⁶⁵⁰, à la Flandre brumeuse d'Eekhoud, mais

⁶⁴⁵ LE ROY, Grégoire [1899] (1907). « Les cloches ». *La Chanson du pauvre*. Op. Cit., pp. 45-46.

⁶⁴⁶ EEKHOUD, Georges [1869] (1877) « Chanson de Gondolier ». *Myrtes et Cyprès*. Op.Cit., p. 43.

⁶⁴⁷ *Id.* (1877). « Meditation ». *Myrtes et Cyprès*. Op. Cit., p. 58.

⁶⁴⁸ GILLE, Valère (1887). « Berceuse ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*, Paris : Léon Vanier, p.101.

⁶⁴⁹ RODENBACH, Georges (1901). *Le rouet des brumes : contes posthumes*. Paris : Société d'éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff.

⁶⁵⁰ C'est un vers de ELSKAMP, Max (1898). *Enluminures : paysages, heures, vies, chansons, grotesques*. Bruxelles : Lacomblez, p. 13.

aussi aux Ardennes, cette immense éponge noire, recouverte de forêts incantatoires, d'écharpes de brume, d'étangs, d'eaux limoneuses, ce scénario magique qui est l'univers de *Pelléas et Melisande*.

4.3. L'eau et le feu

Nous avons eu l'occasion de nous pencher sur les rapports analogiques entre l'élément liquide, le feu et les thèmes subordonnés (soleil couchant, chevelure rousse et dorée, surface aquatique, astre lunaire, miroir, yeux, fleurs, etc.). En nous inspirant du « drame solaire » mallarméen, nous avons avancé l'hypothèse du « drame aquatique », essentiel pour la compréhension et la genèse de l'univers intérieur. Il conviendra d'arrêter notre regard sur quelques représentations symboliques du feu comme moyen de révélation et constituant fondamental du sujet lyrique. La dramatisation des éléments naturels est au cœur de l'imagination créatrice, de l'activité onirique et de la quête acharnée de l'absolu.

D'abord, il paraît évident à toute analyse « mythologisante » que le feu est devenu l'image privilégiée de l'efflorescence de l'intellect depuis qu'il nous a été octroyé par le Titan-Intellect Prométhée. Et c'est pour une raison bien concrète : tout effort de transformer le monde, voire de le sortir de la nuit spirituelle, prendre conscience du moi, ne réussit qu'après un bain de feu.

En deuxième instance, remarquons la dualité que comporte toute méditation sur le feu : élément essentiel pour tout rite de purification ou de régénération, il est aussi un élément de damnation. De ce point de vue, il confirme la dialectique des contraires, en soi inachevée, sur laquelle se balise la production symboliste. De plus, ses propriétés destructrices préudent tout acte de récréation et de progression poétique.

Quant au bain de feu, les chevelures mallarméennes et rodenbachiennes sont la première image qui nous vient à l'esprit. Ce soleil flamboyant sur le désert égyptien, cette tresse dorée, ce feu vif transformé en rivière funèbre est, parmi d'autres, le symbole de la femme, des fleurs flottantes, des pierreries étincelantes, de la lumière prométhéenne (nouveau regard sur le monde) et de la poésie cosmique vouée à l'illumination du « je ». Dans *Le Mystère dans les Lettres*, Mallarmé parle de l'étincelle comme de « je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface

conçédée à la rétine » et dans *Hérodiade* il fait l'analogie yeux-bijoux : « Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux / Empruntent leur clarté mélodieuse ». Encore, dans *Tristesse d'été* « Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie, / En l'or de ses cheveux chauffe un bain langoureux »⁶⁵¹. Le feu étant parole poétique clairvoyante décrit minutieusement les métamorphoses de la matière, d'où la prédilection et l'éloge de l'astre solaire. Chez Gilkin, il est question d'un garçon nu au bord du lac, entouré de fleurs, qui lève ses yeux vers le ciel et s'écrie :

Va, glorifie, ô ma nudité, le Soleil !
 Ma beauté chante sa lumière ;
 Mon jeune corps est fait de sa substance claire,
 Ma chair vient de son feu vermeil.
 Mon sang sort de sa flamme en ardente traînée,
 Ma bouche a bu son lait de feu;
 Je suis son fils ! Je suis l'enfant de l'astre-dieu !
 Je suis la lumière incarnée!
 Ma chair noble et sacrée est la gloire du ciel;
 Mon âme est sa force féconde ;
 Ma pensée en feu, c'est la lumière du monde ;
 « Mon cœur, l'amour universel !⁶⁵²»

Le poète s'exalte en tendant vers un grand Tout, il défie le soleil et sa parole révèle un esprit cosmique qui agit sur le corps de l'âme en le modelant. L'âme peut être assimilée à un paysage, à un corps astral mais aussi à un corps animal, tel que le cygne ou le corbeau, par exemple :

L'azur s'enflamme et laisse un dieu
 Jaillir dans un tourbillon d'ailes :
 C'est ton âme aux ailes de feu
 Qui monte aux choses éternelles⁶⁵³!

La ville de plus en plus se délabre
 Dans le soir monotone où c'est de la cendre qu'il pleut;
 Seuls les cygnes sont lumineux
 Et hottent comme des candélabres.
 Ils sont des lampadaires
 Dont ta flamme est bougeante
 Sur ! Les canaux qui s'en argentent;
 Et tout prend un air légendaire⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² GILKIN, Iwan (1899). « Aphorismes ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 87-88.

⁶⁵³ *Id.* (1899). « Chat d'amour ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 82.

Mes yeux se sont brûlés à fixer le soleil.
Des corbeaux furieux viennent, dans mon sommeil,
Plonger leur bec goulu dans mon vieux corps sans âme.

Mais rien ne me torture autant que les efforts
Des caresses cherchant dans ma cendre une flamme
Pour réveiller mon cœur pourri d'entre les morts⁶⁵⁵.

Ces « ailes de feu », ce cygne lumineux signe l'élévation du poète à un rang supérieur à celui des mortels. Par son ascension, il s'unit à la terre, à l'air, à l'eau et au feu. La quête de l'âme, indissociée de la prise de conscience cosmique, du questionnement spirituel, de l'envol et de la chute du cygne, aboutit au pays du rêve où tous les éléments correspondent et rayonnent entre eux :

Un cygne rouge aux plumes de pivoine
Nage sur le lac bleu
Et traîne un bateau d'or incrusté de sardoine
Dans un léger brouillard de feu.

Dans le bateau sommeille une déesse.
Sa chaste nudité
Repose sur des fleurs que rajeunit sans cesse
La lumière de sa beauté.
Oiseau magique, où mènes-tu la barque
Et son divin trésor?
Vers quel pays de rêve? Auprès de quel monarque
Vêtu d'azur, de pourpre et d'or?

Mille parfums voltigent dans la brise;
Tout le lac est fleuri.
Mon cœur brûle, mon cœur bondit, mon cœur se brise,
Car la déesse m'a souri⁶⁵⁶.

C'est donc dans l'atmosphère du rêve que s'accomplissent l'initiation, la rencontre d'une femme, l'errance dans la ville labyrinthique, le voyage sur et sous la superficie aquatique, la découverte de l'immortalité de l'art. Au fur et à mesure que le sujet glisse vers une dimension onirique, le temps se suspend dans l'éternité. Son imagination nage dans une eau dormante et immobile qui reflète, morcèle, renverse et multiplie la réalité phénoménologique. Dans la réalisation du rêve et le dédoublement

⁶⁵⁴ *Id.* (1898). « Les Cygnes. I ». *Le miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 56.

⁶⁵⁵ *Id.* (1892). « Requiescat ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 36.

⁶⁵⁶ *Id.* (1899). « Romance ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., pp. 73-74.

de la réalité « se joue le spectacle de l'homme confronté au soleil noir de la volonté » (Berg, 1982: 127).

La prise de conscience du « cœur de l'âme » et la création d'un nouvel espace où le mettre à l'abri (le corps poétique, un corps immortel) se fait en solitude et à la lumière des astres, des étoiles, du soleil, mais aussi des bougies et des lanternes : « Seul je me connais. Seul, je fais ce que je suis. / Seul, j'allume ma lampe en mes sinistres nuits / Et, seul, je me contemple / et, seul, je me possède »⁶⁵⁷. La lampe renvoie également à la figure du génie. Du latin *genius* (*Génius*, dieu qui donnait la vie à toutes choses), le mot est issu d'une racine de l'indo-européen commun : le grec ancien γεννάω, *gennan* (« générer », « former ») qui a son tour a donné genèse, génération, géniteur, etc. L'esprit du génie est associé dans *Aladin* de Gilkin à lumière et par extension à l'invention et à l'activité onirique⁶⁵⁸ : « Lumière, ô mon seul rêve! »⁶⁵⁹. Mais cela peut procéder aussi des lampadaires qu'illuminent les rues des villes et inspirent le promeneur solitaire : « Chaque lampadaire est un clou diamanté / du magique instrument qui pour mes yeux s'ébrase »⁶⁶⁰, écrit Gilkin, tandis que « les feux des étagés des fanaux et des phares »⁶⁶¹ ou « des feux de pétrole et des torches bourruées »⁶⁶² éclairent le *Départ du voyage* de Verhaeren. De son côté, Rodenbach, renfermé dans sa chambre, fait allusion à la lampe :

La lampe est une calme amie
 Qui nous console et nous conseille
 Chaque soir de la vie;
 La lampe est une sœur
 Qui nous montre son cœur
 Comme un soleil.
 La lampe est confidentielle;
 Sa clarté tremble comme des lèvres
 Qui parlent en rêve⁶⁶³.

⁶⁵⁷ *Id.* (1892). « Le mensonge ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 8.

⁶⁵⁸ Entité magique, bonne ou mauvaise, esprits, demons, gnomes, sylphes, ondines et autres personnages fantastiques qu'on retrouve dans les traditions populaires et dans les contes de fées

⁶⁵⁹ *Id.* (1892). « Aladin ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 44.

⁶⁶⁰ *Id.* (1892). « La lyre ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 56.

⁶⁶¹ VERHAEREN, Émile (1891). « Départ du voyage ». *Flambeaux noirs*. Bruxelles : E. Deman, p. 8.

⁶⁶² *Id.* (1891). « Villes ». *Flambeaux noirs*. Op. Cit., p. 37.

⁶⁶³ RODENBACH, Georges (1898). « La lampe. I ». *Le miroir du ciel natal*. Paris : E. Fasquelle, p. 9.

En plus du feu comme déclencheur d'illumination et de raison humaine, il sera également question du feu comme passion qui brûle dans le cœur. De ce point de vue, il se situe au milieu des facultés vers lesquelles le sujet oscille constamment : la lucidité et la folie. Par conséquent, le mot qui désigne un des éléments primordiaux peut aussi renseigner sur la projection de l'amour, la frénésie érotique ou la séduction parentale.

4.4. Les couleurs de l'eau

Porteuses d'une inépuisable valeur symbolique, les couleurs sont devenues un objet de réflexion privilégié pour les écrivains fin-de-siècle. Le célèbre *Traité des couleurs* (1808-1810) de Goethe, l'essai *Sur la vue et les couleurs* (1816) de Schopenhauer, *l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) d'Humbert de Superville et *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes* (1837) de Frédéric de Portal, eurent un fort impact sur l'observation des phénomènes naturels et psychologiques au XIX^e siècle. Leurs spéculations appartenaient en propre à l'œil, au regard et donc au sujet lui-même, au caractère subjectif de la perception du monde physique et de l'esprit⁶⁶⁴. Dans la ligne de ce courant –et sous l'influence de la *Naturphilosophie*⁶⁶⁵ et de la mythologie–, d'après les symbolistes observer la nature c'est la recréer, poétiser est inscrire l'intériorité dans l'unité cosmique. Cette identité primordiale du macrocosme et du microcosme (*Ur*) est exprimée par Goethe à travers une ancienne pensée de Plotin : « Si l'œil n'était pas solaire, / Comment apercevriions-nous la lumière ? / Si ne vivait pas en nous la force propre de Dieu, / Comment le divin pourrait-il nous ravir ? ». Dans l'œil de l'homme il y a le dieu-soleil et dans cette personnification de la lumière réside la morphogenèse des couleurs et des figures : « Les couleurs sont les actions de la lumière, ses actions et ses passions » (Goethe, 1808-1810).

⁶⁶⁴ Ajoutons les apports du chimiste Michel-Eugène Chevreul sur la nature psychophysiologique des effets produits par la juxtaposition des couleurs. Cf. CHEVREUL Michel-Eugène (1939). *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris : Pitois-Levrault.

⁶⁶⁵ Promotrice d'une conception organique de la science dans laquelle le sujet joue un rôle central, la *Naturphilosophie* conçoit le monde comme une projection de l'observateur.

La couleur devient l'intermédiaire indispensable dans la complémentarité du clair et de l'obscur (dualité du monde) aussi bien que dans la construction des paysages (intérieurs et extérieurs). L'essai de Portal que nous venons de mentionner, comprend un chapitre fort instructif sur les principes de la symbolique des couleurs :

D'après la symbolique, deux principes donnent naissance à toutes les couleurs, la lumière et les ténèbres. La lumière est représentée par le blanc et les ténèbres par le noir ; mais la lumière n'existe que par le feu dont le symbole est le rouge. Partant de cette base la symbolique admit deux couleurs primitives, le rouge et le blanc ; le noir fut considéré comme la négation des couleurs et attribué à l'esprit des ténèbres. Le rouge est le symbole de esprit divin ; le blanc le symbole de la sagesse divine. De ces deux attributs de Dieu, l'amour et la sagesse, émane la création de l'univers. Les couleurs secondaires représentent les diverses combinaisons des deux principes⁶⁶⁶.

L'enjeu de l'ombre et de la lumière (déclencheur de l'*Ur*)⁶⁶⁷, le pouvoir évocateur des couleurs (catalyseur de l'imaginaire), le teint comme vecteur primordial de l'émotion, la synthèse entre la couleur et la musique débouchent sur l'esthétique décadente et symboliste pour éclairer d'abord l'idée et peindre ensuite l'image. La couleur est une clé d'ouverture sur la connaissance, à l'instar de l'écriture ou de la musique :

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent⁶⁶⁸.

Dans *Voyelles*, le célèbre sonnet rimbaldien, l'illumination et la synesthésie sont le principe même d'écriture. Chaque voyelle éveille de multiples couleurs, images, impressions visuelles, sonores et olfactives. Mais nous allons plutôt retenir l'attention sur *Mémoire* (1872), un des sommets de la poésie de Rimbaud, car le texte décrit –sur le mode de la personnification de la lumière et des associations d'idées– les transformations d'une rivière du matin au soir. Les

⁶⁶⁶ PORTAL, Frédéric de [1837] (1957). *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*. Paris : Niclus, pp. 17-18.

⁶⁶⁷ Encore Goethe, dans son *Faust* (1808 et 1832), inscrit la dualité dans le personnage de Méphistophélès. On retrouve en le diable l'énigme et la solution : il appartient autant au domaine de l'ombre et des ténèbres, qu'à celui de la lumière et du feu.

⁶⁶⁸ BAUDELAIRE, Charles « Correspondances ». *Les Fleurs du mal*. Op. Cit.

variations de la lumière (arrivée et départ du soleil) rythment les métamorphoses de l'eau et renseignent sur l'union et la séparation d'un couple. Les nuances du cours d'eau laissent deviner un personnage féminin à double face : « courant d'or », lorsqu'elle s'offre au soleil, et « sombre », si la colline et l'arche la sépare de lui :

L'eau claire ; comme le sel des larmes d'enfance,
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;

l'ébat des anges ; - Non... le courant d'or en marche,
meut ses bras, noirs, et lourds, et frais surtout, d'herbe.
Elle sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle
pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche⁶⁶⁹.

À midi, la rivière est un « or pâle » qui s'anime des reflets du paysage environnant et qui se transmute en une chambre aquatique où s'active une Épouse du soleil :

II

Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !
L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes.
Les robes vertes et déteintes des fillettes
font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides.

Plus pure qu'un louis, jaune et chaude paupière
le souci d'eau - ta foi conjugale, ô l'Épouse ! -
au midi prompt, de son terne miroir, jalouse
au ciel gris de chaleur la Sphère rose et chère⁶⁷⁰.

Au troisième tableau, l'apparition de la Madame, entourée de ses enfants, au bord de la rivière renvoie aux qualités maternelles de l'élément liquide et à la célébration de l'unité :

III

Madame se tient trop debout dans la prairie
prochaine où neigent les fils du travail ; l'ombrelle
aux doigts ; foulant l'ombrelle ; trop fière pour elle ;
des enfants lisant dans la verdure fleurie

⁶⁶⁹ RIMBAUD, Arthur (1895). *Poésies complètes*. Op. Cit., p. 113.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 115.

leur livre de maroquin rouge ! Hélas, Lui, comme
mille anges blancs qui se séparent sur la route,
s'éloigne par delà la montagne ! Elle, toute
froide, et noire, court ! après le départ de l'homme⁶⁷¹ !

Une fois le soir tombé, le soleil disparaît et la rivière reste
seule et froide. C'est la séparation d'un couple et la faillite
(provisoire) de l'union. Enfin, le soir ; le paysage sinistre se
correspond avec les sentiments de frustration sexuelle du
personnage féminin. Le cadre s'achève sur le spectacle d'un
travailleur solitaire, draguant le fond de la rivière :

IV

Regret des bras épais et jeunes d'herbe pure !
Or des lunes d'avril au cœur du saint lit ! Joie
des chantiers riverains à l'abandon, en proie
aux soirs d'août qui faisaient germer ces pourritures !

Qu'elle pleure à présent sous les remparts ! l'haleine
des peupliers d'en haut est pour la seule brise.
Puis, c'est la nappe, sans reflets, sans source, grise :
un vieux, dragueur, dans sa barque immobile, peine⁶⁷².

Les dernières strophes décryptent ce symbole : à la silhouette
de l'ouvrier fouillant le limon du fleuve se superpose l'image
pareille du poète –fouillant l'eau morne de sa mémoire dans une
barque immobile– enlisé dans un obsédant passé :

V

Jouet de cet œil d'eau morne, je n'y puis prendre,
ô canot immobile ! oh ! bras trop courts ! ni l'une
ni l'autre fleur : ni la jaune qui m'importune,
là ; ni la bleue, amie à l'eau couleur de cendre.

Ah ! la poudre des saules qu'une aile secoue !
Les roses des roseaux dès longtemps dévorées !
Mon canot, toujours fixe ; et sa chaîne tirée
Au fond de cet œil d'eau sans bords, - à quelle boue⁶⁷³?

À partir d'un noyau symbolique central (eau, lumière, couleur)
les analogies s'enchaînent par variations successives, renversent le
rapport entre comparant et comparé, s'entremêlent à tel point que

⁶⁷¹ *Ibidem.*

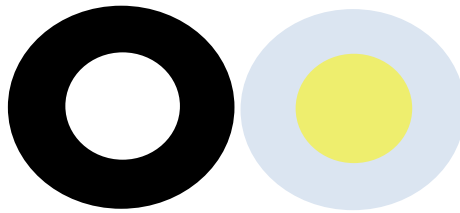
⁶⁷² *Ibidem.*

⁶⁷³ *Ibidem.*

même les vers semblent glisser les uns dans les autres. Rimbaud adapte la structure syntactique à l'évocation du cours d'eau pour renforcer le sens de fluidité⁶⁷⁴.

Cette longue analyse nous sert de prélude pour expliquer le teint architectural qui balise la majorité des paysages intérieurs symbolistes. Par les vibrations de la lumière et ses nuances le poète se fait « voyant » de sa propre âme. Sans prétendre y apporter une attention exhaustive, nous nous bornerons à évoquer quelques couleurs de l'eau (le blanc, le noir, l'azur, l'or) qui tracent une ingénieuse métaphore filée entre les thèmes traités antérieurement et la cosmisation du sujet.

D'abord, si nous mettons en relation les quatre couleurs avec le système planétaire nous parvenons ainsi à l'équation suivante : la lune (blanc) est à la nuit (noir) comme le soleil (or) est au jour (azur).



La rotation cyclique et spéculaire des corps célestes se reproduit dans l'univers intérieur et se traduit dans la constellation des thèmes que nous avons analysés jusqu'ici. Parallèlement, nous avons constaté que les couleurs renseignent sur la dimension poétique des éléments ou des créatures déjà existants dans le système terrestre (atmosphère, hydrosphère, lithosphère et biosphère) aussi bien que sur les éléments bâtis par l'homme comme par exemple les constructions architectoniques des villes.

4.4.1. Blanc et noir

Quant au blanc comme principe de cosmisation du sujet, nous songeons en première instance à l'astre lunaire. Il faut cependant

⁶⁷⁴ Bien que les alexandrins et les règles du décompte des syllabes soient respectées, la césure à l'hémistiche est soit impossible soit très affaiblie. De nombreux enjambements incitent à marquer plus légèrement la cadence, l'absence de majuscules renforce la continuité.

rappeler que la lune symboliste est à l'occurrence blanche, argentée aussi bien que dorée. Indépendamment de la couleur, presque toutes ses représentations sont rattachées à des thèmes ou à des adjectivations aquatiques (énoncées ou suggérées). Chez Mallarmé, la blancheur de la lune est parfois accompagnée des épithètes « vague » et « molle »⁶⁷⁵ ; en revanche, d'autres poètes lui attribuent une teinte tout à fait différente. Verhaeren rattache la lune tantôt aux « cheveux bleus »⁶⁷⁶ tantôt aux rayons « diamantés »⁶⁷⁷ ; enfin, elle devient aussi rouge⁶⁷⁸. Quoi qu'il en soit, à côté de la teinte, ce qui intéresse dans l'imaginaire lunaire c'est justement la lumière, d'autant plus attirante que l'*astre des nuits* ne possède pas sa lumière propre. De fait, sa clarté est le résultat des rayons solaires qu'elle reflète et elle luit sur le ciel noir comme un rayon d'espoir « dans l'immensité ténébreuse » (Chevalier, 1985: 590). Ainsi, la lune incorpore et oppose clarté et ténèbres, « elle est l'eau par rapport au feu solaire, le froid par rapport à la chaleur ; le nord et l'hiver symboliques opposés au sud et à l'été » (*Ibidem*). Nous avons traité la fonction réflexive de la lune dans le chapitre qui lui est consacré mais nous évoquons encore quelques visions poétiques nettement reliés à la lumière et à l'eau. Chez Verhaeren nous lisons que « la lune est claire et ses rayons diamantés / Baignent tranquillement le front des promontoires »⁶⁷⁹ et « la nuit, quand des cheveux de lune / Baignent, lisses et froids, les épaules des dunes, / Elle s'éveille, en leur lumière bleue »⁶⁸⁰.

En revanche, Rodenbach y voit « ce pâle tournesol de lumière figée »⁶⁸¹. L'éventail des images lunaires est extensible à l'infini et il s'enrichit, nous l'avons dit, des correspondances avec les éléments et des créatures terrestres. Pour revenir vers Valéry un instant, rappelons que la première version de *Féeries* s'intitulait *Blanc* (1890). D'après Henry Grubbs : « Le titre se justifie par plusieurs détails : les « degrés » sont « d'ivoire », « L'Enfant » a une « chair de perle », les cygnes sont des « galères blanches » ; il y

⁶⁷⁵ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Billet du matin ». *Les Poésies*. Op. Cit., p. 56.

⁶⁷⁶ VERHAEREN, Émile (1895). « La vieille ». *Les Villages illusoirs*. Op. Cit., p. 136.

⁶⁷⁷ *Id.* « À la gloire des cieux ». *Œuvres V*. Op. Cit., p. 117.

⁶⁷⁸ *Id.* (1895). « Mourir ». *Les Villages illusoirs*. Op. Cit., p. 28.

⁶⁷⁹ *Id.* « À la gloire des cieux ». *Œuvres V*. Op. Cit., p. 117

⁶⁸⁰ *Id.* (1895). « La vieille ». *Les Villages illusoirs*. Op. Cit., p. 136.

⁶⁸¹ RODENBACH, Georges (1888). « Le Cœur de l'eau. XII ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 64.

a des lys, des roses « naigeuses » ; les flots sont « de blancs reptiles », les pieds sont « chaussés d'hermine »⁶⁸². Les représentations des oiseaux aquatiques et du plumage sont d'autres images associées à la lune blanche. Le blanc est omniprésent dans le *Miroir du ciel natal* (1898) de Rodenbach ; en plus des cygnes, il se manifeste dans les fils de la vierge et les hosties par exemple et véhicule l'innocence et la pureté presque liturgique des créatures :

Ô mai ! moment blanc de l'année !
 Mois de blancs unanimes,
 Des blancs – comme neigés !
 Blanc des jardins et des vergers,
 Blanc des cygnes,
 Blancs unanimes !
 C'est le mois où les cygnes ont l'air en fleur,
 Tout extasiés,
 Comme des cerisiers ;
 On dirait des Premières Communiantes,
 [...]
 Et l'eau du canal
 Leur est un calme reposoir
 Paré des linges de la lune et de vertes plantes⁶⁸³.

Rodenbach fait ici une association qu'il suit dans toute son œuvre. Les cygnes blancs sont comparés à jeunes filles innocentes et à leurs vêtements ; leurs cœurs sont blancs et purs comme les ailes des cygnes. L'image acquiert ainsi des contours oniriques dans lesquels l'ombre, les ténèbres et le danger ne manquent pas :

L'eau morte, certains soirs, vibre de cantilène,
 Ah ! les flûtes, aux trous d'ombre, des longs roseaux !
 Les Cygnes et le Soir y ondulent leurs peines,
 Musique en blanc et noir, éparse au fil des eaux,
 Mais où le blanc domine à telle heure opportune
 Où l'on voit tout à coup intervenir la Lune.
 Par peur que la blancheur ne soit pas humiliée,
 Les Cygnes vont faiblir... Elle est leur alliée !
 Et combattant le trop d'influence du soir,
 Elle descend dans l'eau [...] ⁶⁸⁴.

⁶⁸² GRUBBS, Henry A. (1960). « La nuit magique de Paul Valéry. Étude de Féerie ». Op. Cit. p.205

⁶⁸³ RODENBACH, Georges (1898). « Les Cygnes. I ». *Le miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 137.

⁶⁸⁴ *Id.* (1898). « Les Cygnes. VIII ». *Le miroir du ciel natal*. Op. Cit., p. 156.

Le binôme blanc et noir devient important au point de constituer une unité perceptive fondamentale pour toute compréhension de l'univers.

Quant aux constructions de l'homme, la ville sur l'eau est probablement un palimpseste parmi les plus complexes. La Bruges de Rodenbach est baignée dans une « atmosphère de décomposition [qui] réduit le bruit en silence et le prisme des couleurs en un combat blanc et noir »⁶⁸⁵. Hugue Viane cherche à « lotionner sa rétine à ces murs blancs »⁶⁸⁶ qui apparaissent « blancs comme des nappes »⁶⁸⁷ ; les voies terrestres ou aquatiques où il se promène sont des « chemins de silence incolores »⁶⁸⁸ ; les visages des deux femmes sont pâles, Jane est maquillée de blanc et Viane est « fanée et blanche comme la cire l'éclairant »⁶⁸⁹, les béguines aux « voix blanches » sont « plutôt des cygnes, les sœurs des cygnes blancs »⁶⁹⁰ dont les cornettes semblent des « ailes de linge immobilisées, blanches »⁶⁹¹. Mais la dentelle, l'hostie, la neige, même les « musiques pâles, notes blanches »⁶⁹² se maintiennent en corrélation dans le texte et tissent l'ensemble des pages de son œuvre. Les livres de Rodenbach s'enchaînent et se rattrapent, comme d'ailleurs le notait Mallarmé⁶⁹³ en se référant à *Le Carillonneur* (1897). De même, nous lisons dans *La Jeunesse blanche* (1886) :

Oh! le bonheur muet des vierges s'assemblant!
Et comme si leurs mains étaient de candeur telle
Qu'elles ne peuvent plus manier que du blanc
Elles brodent du linge et font de la dentelle⁶⁹⁴.

Chez Rodenbach, le phénomène chromatique est tellement synesthésique qu'il est difficile de dissocier les principaux éléments poétiques du blanc: « ce blanc des nappes et des linges du dimanche était contagieux »⁶⁹⁵, la béguine « blanche aussi, comme influencée

⁶⁸⁵ *Id.* (1891). *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 175.

⁶⁸⁶ *Id.* (1892). *Bruges-la-Morte*. Op. Cit., p. 156.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁹² *Id.* (1888). *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 228. Encore dans *Bruges-la-morte* les cantiques des béguines «se déplaient tout blancs, comme de beaux linges» (p. 113).

⁶⁹³ *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, p. 104.

⁶⁹⁴ RODENBACH, Georges (1886). *La Jeunesse blanche*. Paris : Lemerre.

⁶⁹⁵ *Id.* *Musée de béguines* p. 124-125.

par les linge­ries d'autel et par le papier des solfèges »⁶⁹⁶. Son chant, sa voix, le cantique même « s'ajoure [...] en dentelle totale »⁶⁹⁷, la musique de Sœur Edwige « déroul[e] une mélodie calme et transparente, l'eau du canal en moires de sourdine »⁶⁹⁸.

Somme toute, l'astre lunaire, les cygnes, les lys, les toiles, les béguines, les dentelles, l'hostie, la femme angélique et la neige sont principalement associés au blanc et ils renvoient aux propriétés bénéfiques. Lorsque ces éléments sont combinés avec le noir ils acquièrent généralement des significations négatives, comme par exemple les surfaces noires des canaux malsains, les cygnes noirs du désespoir, la nuit des ténèbres, pour ne citer que quelques exemples.

4.4.2. Or et azur

L'or et l'azur se rattachent, parmi d'autres, à la lumière du soleil et à l'ondoiement chromatique du ciel. Ainsi se projette une analogie avec la luminosité de la parole et la manifestation de l'idéal. Autrement dit, l'écriture poétique acquiert une valeur lumineuse qui s'assimile à une forme d'ascèse spirituelle (entendue comme quête du « moi » dans un univers aux frontières liquides). Il y a là une dimension irréductiblement théologique qu'invite le sujet à la mise en question de Dieu et de sa présence, d'où les spéculations sur le néant et l'attrance des doctrines ésotériques et des récits mythiques. Le poète se fait l'« alchimiste du verbe » et le vide transcendant associé au divin se retire au profit de l'évidence des éléments cosmogoniques chargés d'un pouvoir sacralisant. C'est le triomphe de l'« éternel Azur »⁶⁹⁹ mallarméen –un vide pleinement lumineux qu'illumine la parole poétique dans son apparaître– ; l'azur du « néant limpide »⁷⁰⁰ de Valéry, du « pays du rêve »⁷⁰¹ de Gilkin, des « paradis sans nom »⁷⁰² de Ghill ou de « l'infini tout entier » de Verhaeren :

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p.170.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p.80.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p 169.

⁶⁹⁹ MALLARMÉ, Stéphane (1899). « Azur ». *Les Poésies*. Op. Cit., p. 37-38.

⁷⁰⁰ VALÉRY, Paul (1920). « Baignée ». *Album de vers anciens*. Op. Cit., p. 18.

⁷⁰¹ *Id.* (1899). « Romance ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., pp. 73-74.

⁷⁰² GHILL, René (1885). « Lieu des Lauriers ». *Légendes d'âmes et de sang*. Op.

Mais aujourd'hui les yeux qui voient, scrutent là-haut,
 Non plus quelque ancien Dieu qui s'exile lui-même,
 Mais l'embroussaillement des merveilleux problèmes
 Qui nous voilent la force, en son rouge berceau.

Ô ces brassins de vie où bout en feux épars
 À travers l'infini la matière féconde !
 Ces flux et ces reflux de mondes vers des mondes,
 Dans un balancement de toujours à jamais !

Ces tumultes brûlés de vitesse et de bruit
 Dont nous n'entendons pas rugir la violence
 Et d'où tombe pourtant ce colossal silence
 Qui fait la paix, le calme et la beauté des nuits !

Et ces sphères de flamme et d'or, toujours plus loin,
 Toujours plus haut, de gouffre en gouffre et d'ombre en ombre,
 Si haut, si loin, que tout calcul défaille et sombre
 S'il veut saisir leurs nombres fous, entre ses poings !

L'infini tout entier transparaît sous les voiles
 Que lui tissent les doigts des hivers radieux
 Et la forêt obscure et profonde des cieux
 Laisse tomber vers nous son feuillage d'étoiles⁷⁰³.

Par un mouvement vertical, le regard se détourne vers un
 ailleurs rayonnant et éternel (les astres dispensateurs de clarté) qui
 se projette dans l'intérieur du sujet regardant :

Tes yeux étaient dardés, comme des feux d'ardeur,
 Vers les étoiles éternelles
 Et les flammes de tes prunelles
 Définissaient l'éternité, par leur splendeur⁷⁰⁴.

La parole poétique aux prises avec la lumière se fait l'œil d'où
 l'on perçoit l'ineffable : ce paysage caché derrière les illusions qui
 est l'âme. Dans *La chanson d'Eve* (1903), Charles Van Lerberghe
 met en scène la quête d'identité d'Eve irréductiblement vinculée à
 l'or du soleil. Mais les exemples de l'emploi sont nombreux car la
 totalité des symbolistes fait recours à l'or et à l'azur en les
 convertissant dans le contexte même de la poésie fin-de-siècle. Il

⁷⁰³ VERHAEREN, Émile (1907). « À la gloire des cieux ». *La Multiple Splendeur*.
 Op. Cit., p. 43-44.

⁷⁰⁴ *Id.* (1895). « La Neige ». *Les villages illusoires*. Op. Cit., p. 24 : La neige et la
 misère au fond des âmes/La neige lourde et diaphane/Au fond des âtres et des âmes sans
 flamme

faut cependant rappeler que déjà les romantiques propageaient le culte du bleu étant le symbole de la poésie, de la mélancolie et du rêve. Dans le *Traité des couleurs*, Goethe définit l'association du bleu et du jaune comme l'harmonie chromatique absolue. Parallèlement, la symbolique des couleurs primaires et secondaires est traitée et largement diffusée dans les ouvrages liés au mysticisme et à l'ésotérisme. Les artistes de la fin-de-siècle intègrent les spéculations antérieures mais semblent accorder une relevance particulière au blanc, au noir, à l'azur et à l'or.

À l'égard de cette dernière couleur et pour en revenir à la flamme des astres, nous avons vu dans les chapitres précédents qu'elle se rattache également à la blondeur de la chevelure ondulante, au feu du cœur, à la passion pour la femme, aux bijoux étincelants, aux fleurs luisantes, à l'image du vol, aux oiseaux, au cygne-poète, au Phénix (entendu comme le soleil qui meurt chaque jour pour renaître) et donc au ciel, à l'azur idéal, à l'horizon infini, à la vitre, à l'amour pur et au rêve. Et c'est justement « Sur l'azur du rêve » que le poète Gilkin « Nage comme un cygne »⁷⁰⁵,

Mes regards las, sans voir l'or en fleur des jasmins,
Rêvent de cheveux d'or dont la tendresse étonne,
Et, dédaignant des lys la blancheur monotone,
Pleurent la liliiale ardeur des jeunes mains.

[...]

O toi qui dois venir, viens ! mon cœur te réclame,

[...]

Toi que j'aimerai, toi qui me tortureras⁷⁰⁶.

Suivant la dialectique des correspondances, toutes ces images du « drame solaire » ramènent à la synthèse du « drame aquatique » et font preuve du principe d'illumination (physique et figurée) du sujet.

⁷⁰⁵ GILKIN, Iwan (1899). « A un poète outragé ». *Le cerisier fleuri*. Op. Cit., p. 100.

⁷⁰⁶ *Id.* (1897). « Desir ». *La Nuit*. Paris : Mercure de France, p. 11.

Troisième partie

LE SYMBOLISME BELGE NUMÉRISÉ

5. Valorisation du corpus littéraire numérisé

Cette troisième partie vise à donner quelques aperçus sur le numérique appliqué à la thématologie et à la littérature comparée et a pour objectif l'analyse non pas d'un seul écrivain mais d'un corpus d'ouvrages qui appartiennent à divers auteurs.

À l'heure actuelle, les outils et les ressources informatiques apportent des moyens fort utiles pour l'archivage des publications anciennes, l'interrogation des nœuds sémantiques, la création des éditions savantes ou l'organisation des corpus hétérogènes, mais ils permettent aussi des nouvelles approches épistémologiques, de sorte que la thématologie se voit de plus en plus améliorée et les chercheurs en littérature bénéficient.

Notre travail porte sur le décadentisme et le symbolisme français et belge francophone. Nous avons d'abord procédé à une étude thématique et comparée qui gravite autour des eaux que nous avons qualifiées de « dormantes » et qui tient compte des textes littéraires mais aussi de quelques œuvres picturales et musicales. Une fois les mythes, les personnages féminins, les cosmogonies et les paysages aquatiques inventoriés, selon des disciplines traditionnelles, nous nous sommes demandé : qu'est-ce que notre travail peut apporter aux humanités numériques? Qu'est-ce que le numérique peut apporter aux études thématiques et comparées? Pour répondre à ces questions –et même pour des raisons opérationnelles– nous avons réduit notre objet d'étude numérique au corpus littéraire belge francophone.

Quels sont, donc, les moyens technologiques qui peuvent s'appliquer concrètement à notre corpus et qui contribuent à la mise en valeur des thèmes que nous avons sélectionnés? Nous allons présenter quelques moyens utilisés dans le domaine francophone et qui fournissent des résultats à l'intérêt d'un chercheur en littérature. Une fois interrogés les objectifs poursuivis et les résultats obtenus, il sera aussi intéressant de réfléchir au type de communication scientifique des conclusions et à leur fertilisation dans d'autres projets de diffusion virtuels.

Avec le double postulat d'application des nouvelles technologies aux études littéraires et de la promotion des lettres belges, cette troisième partie s'inscrit dans le cadre du programme de soutien au patrimoine culturel et à la numérisation des documents entrepris par le *Service général des Lettres et du Livre*

de la Fédération Wallonie-Bruxelles et les Archives & Musée de la Littérature (AML). De fait, le corpus d'œuvres que nous allons tester est numérisé et mis en ligne sur le site du musée.

5.1. Analyse lexico-thématique et technologies digitales

Une fois les unités thématiques définies à partir de l'approche théorique interdisciplinaire, nous allons les transposer sur le plan opérationnel : leur repérage sera d'ordre informatique. Dans la deuxième partie de notre travail nous sommes parvenus à des nœuds sémantiques spécifiques par une lecture et une critique textuelle préalables. L'analyse numérique et quantitative des mots à connotation aquatique est donc appliquée en deuxième instance. Mais l'on aurait pu entreprendre la voie opposée, c'est à dire indexer d'abord les archives dans leur intégralité, observer et interpréter les résultats que le système aurait trouvé automatiquement ; ce critère s'inscrit dans les procédures des années Cinquante.

Les premières applications de la philologie informatisée remontent notamment aux *Index Thomisticus* de Roberto Busa⁷⁰⁷. Déjà en 1949, le jésuite italien se propose d'ordonner alphabétiquement un sommaire de plus de onze millions de termes et d'analyser la concordance latine des œuvres du théologien Thomas d'Aquin à l'aide des machines. D'après lui, des chercheurs du monde entier ont fait recours aux *cartes perforées* IBM pour créer des concordances, stocker des informations lexicographiques, rédiger des dictionnaires et étudier la grammaire des langues anciennes. Pendant les années soixante, la revue américaine *Computers and the Humanities* publie d'intéressantes avancées dans ce champ, mais c'est à partir des années quatre-vingts que l'on donne impulsion à l'informatique appliquée ; l'on commence à organiser les premiers congrès internationaux et à fonder des associations. Dès ce moment, les bibliographies anglo-saxonnes et francophones se multiplient et divergent progressivement. En ce qui concerne les premières, *A Companion to Digital Literary Studies* (2008) de Susan Schreibman et Ray Siemens fournit une

⁷⁰⁷ Roberto Busa (1913-2011) est considéré le père des humanités numériques. *Index Thomisticus* a été publié en 56 volumes à partir du 1974. L'an 1992, le projet apparaît en CD-ROM ; depuis l'an 2005, grâce aux professeurs Enrique Alarcón, Eduardo Bernot et au support de l'Université de Navarra, il est disponible en ligne : <http://www.corpusthomisticum.org/>

intéressante rétrospective des orientations anglo-saxonnes. Dans *Fractures, mutations, fragmentations de la diversité des cultures numériques* (2009) Alain Kiyindou retrace l'intéressante dévalorisation subie par les applications TIC périphériques.

Du côté francophone, des réflexions vigoureuses autour de l'analyse thématique assistée par ordinateur remontent aux années quatre-vingts. Elles prolongent, parmi d'autres, l'approche pionnière réalisée par Bernard Quemada dans le champ de la lexicométrie (Quemada, 1973). Les procédures de l'indexation thématique informatisée et *La banque de données d'histoire littéraire* que Michel Bernard⁷⁰⁸ accomplit pendant les années quatre-vingt-dix nous fournissent des balises utiles, même si l'auteur –il faut le dire– préfère ne pas utiliser la locution « humanités numériques » dont l'écho serait pour lui trop anglo-saxon⁷⁰⁹. En tout cas, bien que le travail qui suit soit mené sur la base de la cooccurrence généralisée des thèmes, la praxis est plus limitée. Dans notre cas, il n'est pas nécessaire de découper ou répertorier tous les mots des textes qui composent le corpus. Étant des « humanistes digitaux » nous nous renseignerons sur l'encodage digital pour savoir utiliser et intégrer une base de données computable déjà existante (celle des AML) et éventuellement complémentaire à la BDHL ; tandis que comme « critiques littéraires » nous allons limiter la praxis à l'individualisation et à l'analyse des thèmes qui découlent des eaux dormantes.

Quelques textes français que nous avons mentionnés sont à présent repérables dans la BDHL et donc indexés, tandis que pour les textes belges francophones nous avons établi des critères délimitateurs qui nous ont offert l'information pertinente à notre recherche. Du point de vue technique, la préparation du corpus a exigé la digitalisation préalable du matériel papier, sa conversion de format (du PDF à l'OCR), son encodage (XLM pour l'analyse structurelle ou HTML pour Internet) et le conséquent archivage numérique dans le serveur des AML. Ensuite, un programme informatique Linux a segmenté automatiquement nos textes en

⁷⁰⁸ BERNARD, Michel (1988). *La banque de données d'histoire littéraire*. Bulletin de l'EPI, Sept. 1988, n°51, pp. 172-177. Voir aussi *Id.* (1994). *De quoi parle ce livre? Elaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*. Paris : Champion-Slatkine, p. 31.

⁷⁰⁹ Pour le lecteur intéressé à l'évolution étymologique, Cf. SVENSSON, Patrick (2009). « Humanities Computing as Digital Humanities ». *Digital Humanities Quarterly*, Vol. 3, n°3 ; BURDICK, Anne, DRUKER, Johanna, PRESNER, Todd, SCHNAPP, Jeffrey et LUNENFELD, Peter (éds.) (2012). *Digital Humanities*. Cambridge : The MIT Press.

explorant les nœuds sémantiques établis dans notre critique littéraire.

Il s'agit pour nous de corroborer les occurrences qui se rattachent à l'eau et qui caractérisent tout particulièrement les paysages de l'âme dans les textes des symbolistes belges pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. En profitant de ce labeur, nous signalons des anciennes éditions déjà consultables sur internet et nous collaborons à la mise en ligne de celles qui ne le sont pas, dans une perspective résolument comparatiste. Les documents recensés à l'aide des plus récentes technologies peuvent donc : a) être soumis à une nouvelle édition électronique⁷¹⁰ ou à une réédition ; b) être regroupés dans des collections monographiques ou selon des critères qui ne suivent pas nécessairement la classification bibliographique ordonnée par titres ou nom d'auteur –travail qui incombe d'ailleurs au bibliothécaire plutôt qu'au chercheur– ; c) être examinés d'après une nouvelle base de données, de sorte que la comparaison de variantes permettra également de visualiser les corrections apportées par l'auteur et d'analyser l'histoire du texte lui-même ; d) être abordés dans le domaine de la numérisation patrimoniale et mis en perspective critique dans le réseau de bibliothèques ou dans un portail web à l'occurrence interactif⁷¹¹ ; e) être étudiés transversalement (analyse diachronique, linguistique et générique) du point de vue des thèmes préalablement choisis ; f) affirmer une nouvelle méthode critique et signaler des pistes de recherche ; g) fournir des résultats en images, des aperçus statistiques et graphiques, comme les mappes ou les diagrammes⁷¹² –ce sont là des faits quantitatifs qui, seuls, ne suffisent pas. Déjà en 1984, lors de la publication d'un recueil d'études réalisées à l'aide

⁷¹⁰ Ce qui est particulièrement intéressant dans le cas des documents inédits, Cf. FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2010). « La codificación XML/TEI de textos medievales». *Memorabilia*, n°12, pp. 219-247 ; ISASI, Carmen (2010). « Edición digital. Retos nuevos en los nuevos recursos». *ARBOR*, Mariña y GUIADANES, Antonio (éd.). *Estudios de edición crítica e lírica galego portuguesa*. Santiago de Compostela : Universidad de Santiago de Compostela, pp. 353-368.

⁷¹¹ Les possibilités de communication et de construction des interfaces développées par Internet, ainsi que la dynamique sociale offerte par la Web 2.0. sont en train de transformer les concepts de lecture, canon et histoire littéraire. Ainsi, les interfaces deviennent une structure de données hypertextuelles sur lesquelles l'utilisateur peut « surfer » sans logique causale (Manovich, 2002).

⁷¹² Voir à ce sujet les diagrammes proposées par Franco Moretti (2010). Franco Moretti est un des piliers des *Digital Humanities* anglo-saxonnes et directeur du [Stanford Literary Lab](#), un centre de recherche où se réunissent différents projets littéraires fondés sur l'analyse computationnelle de la littérature.

des logiciels, Pierre Muller avouait : « Nous ne nous cachons pas pour autant les limites de l'entreprise : toute analyse est nécessairement réductrice. Le travail mené au seul niveau du vocabulaire ne saurait suffire à construire une interprétation »⁷¹³. Contrairement à ce que prétendent démontrer aujourd'hui les applications *Big Data* or *Big Humanities*, l'analyse qualitative des chercheurs humanistes résulte capitale. Certes, le programme *ad hoc* conçu par l'informaticien (le *model* selon McCarty, 2005: 24) peut fournir des résultats innovateurs, des images ou des diagrammes heuristiques que l'humaniste traditionnel ne saurait pas concevoir autrement (McCarty, 2005 : 121), mais l'analyse littéraire ne peut pas faire abstraction de la tradition de l'œuvre (Sculley, 2008: 411), du bagage culturel du chercheur et même des facteurs psychologiques (Dixon, 2012).

D'un côté, il faut reconnaître que la computation automatisée de grandes quantités de textes ou de métadonnées peuvent offrir à l'occurrence une intéressante évolution des genres littéraires. C'est justement la proposition de Moretti (2000, 2005 et 2013) qui par la démarche de la *distant reading* ambitionne à transcender la singularité du texte pour illustrer le comportement de la littérature à l'échelle globale, sans toutefois oublier le rôle du critique dans la formulation des catégories et des hypothèses.

Dans le but de permettre des requêtes informatiques légitimes sur les œuvres, notre thèse a supposé en amont une réflexion sur ce qu'il convient d'entendre en tant que motif mythique et thèmes dérivés. Nous allons voir les résultats dans quelques pages.

5.2. Le corpus numérique comme objet d'étude

Il s'agit dans ce chapitre de voir comment nous avons accédé aux archives numérisées et comment nous avons reconstruit l'objet d'étude finale.

Tout d'abord, il faut rappeler que nous avons atteint la plupart des publications directement en ligne et sous différents formats (PDF, Plain text, DAISY, ePub, DjVu, Mobi ou Kindle). Cela prouve déjà l'utilité scientifique de la digitalisation savante entreprise par les institutions bibliothécaires ou muséales à l'échelle internationale.

⁷¹³ Des textes avec ou sans ordinateur, « Rencontres pédagogiques », n°3, INRP, 1984.

En ce qui concerne la France, nous l'avons vu, maintes œuvres décadentes et symbolistes peuvent être consultées librement –et soumises à des recherches lexiques– dans les sites de l'*Association des Bibliophiles Universels* (ABU)⁷¹⁴, de la *Bibliothèque électronique de Lisieux*⁷¹⁵, de *Frantext* (CNRS Paris)⁷¹⁶, d'*Athena*⁷¹⁷, de la bibliothèque numérique *Gallica*. *La Banque de Données d'Histoire Littéraire* (BDHL) est un outil informatique complémentaire qui fournit des résultats également utiles.

Quant à la Belgique, quelques œuvres symbolistes belges que nous avons recensées dans notre travail ont été numérisées dans le site des *Archives & Musées de la Littérature* ; pour les analyser avec le programme de la BDHL il aurait fallu soumettre une sollicitude formelle et renvoyer les fichiers. Il nous a donc semblé opportun de demander l'intervention des spécialistes informaticiens des AML pour retro codifier les fichiers et intégrer la base de données des AML. D'ailleurs, l'élaboration d'une procédure informatique différente de celle proposée par la BDHL nous permet d'interroger notre corpus primaire et de repérer les occurrences qui nous intéressent sans indexer chaque fichier dans sa totalité.

Notre pétition a été acceptée mais nous avons dû limiter l'analyse numérique : 1) à l'ensemble des écrivains belges francophones ; 2) aux éditions imprimées⁷¹⁸ sur papier qui sont progressivement numérisées⁷¹⁹ –tout en priorisant les premières éditions–; 3) aux textes de fiction (poésies, romans, pièces de théâtre, contes et nouvelles). Nous avons omis les manuscrits, les correspondances, les articles publiés dans des journaux et des revues, les essais, les monographies. Quant aux œuvres picturales et musicales, nous les avons également omises⁷²⁰.

Nous avons transmis la liste d'auteurs et d'ouvrages symbolistes qui nous intéressaient aux informaticiens des AML.

⁷¹⁴ Depuis l'an 1993, l'[ABU](#) met à disposition de l'internaute l'accès libre au texte intégral d'[œuvres du domaine public](#).

⁷¹⁵ Elle propose une [collection de textes](#) littéraires et documentaires du domaine public de langue française.

⁷¹⁶ Un [résumé](#) des actions possibles dans [Frantext](#) est en ligne.

⁷¹⁷ [Athena](#) prête particulière attention aux textes de Guy de Maupassant.

⁷¹⁸ Pour les documents restés inédits (comme cartes, desseins, etc.) les archivistes sont en train de les encoder dans le format TEI-XML

⁷¹⁹ Il faut cependant souligner que nous n'avons pas pris en compte tous les titres de chaque auteur mais seulement ceux que nous avons cités dans les premières parties de la thèse. L'on pourrait donc étendre ultérieurement le corpus et l'analyse.

⁷²⁰ En tout cas, nous pouvons apprécier quelques exemples de numérisation de sources visuelles sur le site de [Numeriques.be](#) et [Europeana](#).

Cette liste est actuellement disponible sur le site et elle compte les noms de Valère Gille, Iwan Gilkin, Albert Giraud, Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Théodore Hannon, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck⁷²¹, Albert Mockel, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren et Charles Van Lerberghe. Cependant, ils ne sont pas isolés ni mis sous une étiquette particulière.

Ces prémisses ont engendré à leur tour une série de problématiques informatiques annexes qui dépassent les compétences du chercheur en littérature mais qu'il faut au moins mentionner. L'un de nos objectifs consiste à vérifier si l'association d'idées et les conclusions auxquelles nous sommes parvenus par la voie qualitative des approches traditionnelles peuvent fonctionner sur le plan informatique (quantitatif).

5.3. Indice et fréquence de thèmes

Une fois tout le corpus primaire en ligne et le répertoire thématique réalisé, nous avons envisagé une analyse quantitative à fin d'extraire des tables et des statistiques par l'application d'un outil Linux. Nous allons démontrer qu'il n'est pas nécessaire d'indexer les textes dans leur totalité. Dans notre cas, nous l'avons dit, il n'est pas nécessaire de concevoir des programmes nouveaux parce qu'il en existe déjà de très efficaces et gratuits. De toute manière nous avons préféré déléguer le travail de programmation aux ingénieurs pour sortir des résultats suffisamment précis et intéressants pour un chercheur.

La constellation de thèmes qui découlent des « eaux dormantes » est donc un réseau repérable également sous forme informatisée et qui fait preuve du principe de « correspondances miroitantes » sur lequel se bâtit le programme symboliste. Nous allons observer les occurrences des nœuds sémantiques que nous avons classifiés dans le cadre de l'étude des mythes et des personnages féminins, des cosmogonies et des paysages de l'âme qui se rattachent à un seul univers, celui du « drame aquatique ». En tenant compte du niveau élémentaire de notre test nous avons limité la recherche aux noms propres, les substantifs, les adjectifs les plus représentatifs, mais l'on pourrait étendre la recherche à des unités

⁷²¹ Quant à Maeterlinck il faut rappeler que les droits de ses œuvres ne sont pas encore libres et l'on ne peut pas les mettre en ligne gratuitement, c'est pourquoi nous n'avons pas inclus tous ses livres.

grammaticales plus complexes comme les verbes avec toutes leurs concordances (noyer, flotter, rêver, songer, flotter, etc.) ou les pronoms (je, moi, etc.).

5.3.1. Analyse des occurrences

D'après notre requête aux informaticiens, tous ces mots ont été disposés sur une table Excel et utilisés pour l'encodage des fichiers numériques. Ensuite, l'on observe la liste organisée d'abord par ordre alphabétique et qui reflète le numéro de fréquences de chaque terme dans les œuvres du corpus. Nous avons regroupé sous le même mot les différentes déclinaisons (masculin, féminin, singulier, pluriel) et nous avons tenu compte tant des substantifs comme des adjectifs.

AUTEUR → Unité thématique ↓	DEMOLDER Eugène	EEKHOUD Georges	ELSKAMP Max	GILKIN Iwan	GIRAUD Albert	HANNON Théodore	LE ROY Grégoire	MAETERLINCK Maurice	RODENBACH Georges	VAN LERBERGHE Charles	VERHAEREN Émile	WALLER Max
Absolu	1	32	0	2	3	0	0	0	5	0	5	0
aile(s)	42	107	11	53	104	7	8	1	171	74	131	2
albatros	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0
algue(s)	2	1	0	1	0	3	0	0	4	1	2	0
âme(s)	63	319	24	196	239	0	48	50	962	118	526	16
anneau(x)	3	19	2	9	2	1	1	3	36	3	11	1
Anvers	0	705	1	1	1	0	0	0	32	0	18	0
aquarium(s)	0	4	0	2	0	0	0	1	68	0	0	0
arbre(s)	85	138	19	32	33	1	2	3	253	13	142	4
argent(é/e/s)	9	5	0	1	2	0	1	0	17	1	1	0
astre(s)	20	24	0	21	15	2	1	0	77	1	96	1
aube(s)	12	64	1	6	14	1	2	1	80	26	117	4
aurore(s)	39	16	0	17	29	2	2	1	41	21	70	1
azur(s)	26	39	1	48	92	4	2	0	69	17	23	1
bague(s)	7	12	3	0	2	0	0	0	47	0	5	0
bateau(x)	20	67	4	7	2	0	0	1	29	0	43	0
béguinage(s)	0	6	0	0	0	0	0	0	149	0	1	0
bijou(x)	15	27	0	15	9	1	0	0	66	0	4	0
blanc(he/s)	212	406	30	80	165	12	8	18	800	62	388	15
bleu(e/s)	63	253	14	52	82	6	9	22	267	46	117	8
blond(e/s)	12	143	2	29	50	10	6	0	115	37	37	11
bouche(s)	40	271	7	123	124	9	0	5	204	29	109	4

boue(s)	4	35	0	11	5	0	0	0	12	0	35	1
brouillard(s)	15	40	0	11	18	0	3	2	90	1	63	2
Bruges	7	70	0	0	1	0	0	0	257	0	18	0
brume(s)	4	39	0	6	8	2	1	0	127	2	103	0
Bruxelles	2	141	4	21	46	1	2	5	13	5	35	5
canal(aux)	10	52	0	3	4	0	1	18	220	0	18	0
canard(s), cane(s)	6	18	0	0	0	0	0	0	5	0	5	0
cathédrale(s)	38	31	0	7	2	0	0	0	59	0	7	0
cendre(s)	10	19	0	16	9	0	0	0	67	1	60	0
chair(s)	65	250	17	173	160	4	3	3	160	6	177	2
château(x)	149	317	25	42	70	2	1	7	210	28	60	2
chevelure(s)	18	27	0	9	14	1	0	2	80	13	13	0
chimère(s)	3	22	0	11	27	0	2	0	28	3	19	0
ciel(eux)	228	306	30	244	241	18	4	11	583	58	426	5
clavier(s)	2	1	0	0	2	0	0	0	35	0	0	1
cloche(s)	91	100	13	38	19	0	9	11	543	15	101	0
cœur(s)	93	398	57	412	316	24	0	3	600	64	806	29
conscience(s)	8	130	0	7	9	0	0	0	83	1	27	0
corolle(s)	3	7	0	5	0	0	0	0	20	6	5	0
coupe(s)	11	54	1	20	23	2	0	0	33	16	15	0
cristal(aux)	9	14	0	10	22	0	0	4	58	0	35	0
cygne(s)	9	17	3	9	25	0	9	8	203	9	8	0
dentelle(s)	17	20	1	1	2	2	0	0	150	0	2	0
dorée(s)	34	38	5	16	8	1	0	0	25	0	41	1
dormant(e/s)	0	8	0	2	4	1	0	1	54	4	13	0
dormeur(se/s)	2	18	1	2	5	0	1	0	0	0	4	1
eau(x)	108	312	28	145	76	9	19	37	1081	81	318	4
écume(s)	16	18	0	15	7	0	0	0	27	6	43	0
Escaut	5	220	0	0	1	0	0	0	10	0	55	0
esprit(s)	23	206	1	59	100	0	6	1	149	15	148	8
espoir(s)	5	59	2	33	50	1	14	7	137	4	131	1
étang(s)	9	13	1	12	2	0	0	1	44	0	56	0
étoile(s)	61	24	16	20	35	0	0	1	103	36	98	7
étrange(s)	37	68	1	28	71	0	0	3	104	20	31	2
éventail(s)	6	4	0	3	13	1	0	0	28	1	5	0
fatale(s)	0	60	0	22	8	0	5	0	19	1	30	0
fée(s)	13	22	0	1	0	0	0	0	13	8	11	0
femme(s)	145	723	35	103	115	7	11	5	584	28	131	12
fenêtre(s)	72	119	8	16	31	0	3	53	226	6	120	4
feu(x)	101	338	8	146	104	8	8	5	178	19	411	7
feuille(s)	37	57	0	15	21	1	2	7	91	19	89	6
fil(s)	49	337	3	89	77	1	4	2	260	6	107	1
firmanent(s)	24	4	0	4	1	1	3	1	15	0	69	0
flambeau(x)	4	8	0	7	32	0	0	0	21	3	63	0

flamme(s)	64	101	0	134	105	4	1	7	101	33	289	2
fleur(s)	148	220	10	177	166	6	15	11	494	161	351	5
fleuve(s)	35	131	1	29	33	0	3	2	49	9	72	1
flot(s)	39	65	0	58	44	29	1	2	76	18	179	1
folle(s), folie(s)	24	96	6	36	53	2	5	1	103	6	160	7
fontaine(s)	15	45	2	8	23	0	4	1	22	24	16	0
forête(s)	24	14	1	22	26	0	1	9	35	7	103	1
fumée(s)	25	45	0	5	12	0	0	0	114	0	44	3
funérailles	0	11	0	0	3	0	0	0	3	0	14	0
glace(s)	10	37	2	23	29	3	0	10	115	0	14	0
harpe(s)	7	7	0	0	0	0	0	0	20	1	0	0
Hélène	1	4	0	3	1	0	0	1	2	0	177	0
Hermaphrodite	0	0	0	3	1	0	0	0	0	0	0	0
Hérodiade	1	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0
hôpital(aux)	0	39	0	8	0	0	1	0	19	0	3	0
idéal	1	16	0	16	16	0	0	0	97	0	4	5
idée(s)	23	144	0	34	18	0	0	0	182	3	74	7
île(s)	7	45	19	6	26	0	3	2	119	7	55	1
inconscience(s)	0	2	0	0	3	0	0	0	15	0	4	0
insomnie(s)	0	11	1	1	0	0	0	0	5	0	1	1
jaune(s)	42	99	3	10	21	3	0	2	52	3	43	1
lac(s)	8	27	0	27	21	0	3	0	30	0	41	1
lampe(s)	19	22	7	11	22	0	11	30	173	2	38	1
larme(s)	20	123	5	39	23	3	2	7	175	2	27	8
Léda	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	1	0
Lilith	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
linceul(s)	3	15	0	6	3	0	0	0	24	1	33	1
lumière(s)	119	92	4	122	104	0	14	6	197	71	295	5
lunaire(s)	0	8	0	2	22	0	2	0	30	0	6	0
lune(s)	39	45	7	22	121	6	16	14	304	34	133	5
lys	24	5	2	47	85	0	4	20	65	8	40	0
maison(s)	76	423	34	23	25	0	52	0	390	5	199	9
maladie(s)	0	40	3	8	3	0	0	0	64	0	25	1
marais	2	4	0	5	1	0	1	3	6	0	48	0
marbre(s)	28	20	1	19	31	1	3	9	46	1	47	2
mélancolie(s)	17	29	0	2	9	0	0	0	96	0	18	6
mélodie(s)	1	21	0	4	0	0	0	0	15	0	0	3
mer(s)	94	167	61	68	53	56	3	11	412	78	382	0
mère(s)	110	260	1	41	53	0	5	21	333	109	50	4
mirage(s)	4	29	1	6	5	2	1	0	64	5	23	0
miroir(s)	19	13	0	19	41	0	2	4	259	6	59	0
mort(e/s)	144	410	27	183	209	4	57	23	1325	48	752	18
musique(s)	40	120	13	29	49	1	8	3	231	9	14	4
mystère(s)	20	34	1	23	21	0	11	0	101	8	75	2

navire(s)	16	326	4	10	3	0	2	10	57	0	49	0
néant	1	10	0	14	14	0	0	0	36	5	21	0
neige(s)	64	37	4	36	66	0	5	10	151	10	109	0
nénuphar(s)	2	3	0	2	0	0	0	0	34	0	5	0
noir(e/s)	190	516	18	186	416	13	16	15	1159	108	734	17
nuage(s)	28	65	3	12	23	4	0	0	162	8	101	0
nymph(e)s	9	20	0	2	5	0	0	0	7	6	3	0
océan(s)	14	30	0	13	9	0	0	0	16	1	37	0
œil, yeux	227	956	33	342	451	22	28	37	1070	95	679	28
oiseau(x)	41	99	13	34	64	1	5	1	164	37	123	2
ombre	38	123	1	43	142	3	18	15	432	60	364	4
onde(s)	24	46	0	23	13	6	1	0	7	26	15	0
Ophélie	0	0	0	1	0	0	0	0	9	0	2	0
or	168	318	91	156	190	15	14	13	598	78	948	6
Orphée	1	2	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0
Ostende	0	9	0	0	0	7	0	0	4	0	5	0
pâle(s)	90	100	2	61	267	0	8	8	605	89	268	8
pays	47	373	22	46	70	0	3	1	177	8	193	0
paysage(s)	22	56	8	5	25	0	0	1	102	0	36	0
pierre(s)	122	213	8	41	17	0	7	10	268	129	167	1
pierreries	4	15	0	7	10	0	0	1	22	2	2	0
plaine(s)	46	80	1	7	7	1	13	1	48	5	259	0
plume(s), plumage(s)	54	120	4	24	32	2	0	0	37	4	43	0
pluvieux(use/uses)	12	68	10	6	11	1	4	6	163	11	117	1
poisson(s)	18	55	0	9	7	3	0	0	36	1	17	0
pont(s)	21	99	0	7	4	0	2	4	60	0	44	0
port(s)	49	286	2	10	16	0	5	2	112	3	100	1
princesse(s)	8	37	0	18	9	0	4	17	11	2	3	0
profondeur(s)	6	13	0	11	2	0	0	0	13	7	13	0
province(s)	9	42	0	9	14	0	3	0	89	0	10	2
reine(s)	17	70	6	77	25	2	6	112	29	7	37	0
rêve(s)	34	82	7	102	198	0	14	11	529	62	165	16
réveil(s)	6	9	0	0	11	0	0	1	29	2	15	0
rivage(s)	1	51	0	6	6	1	2	0	14	7	14	0
rivière(s)	9	30	0	6	7	0	4	0	40	1	46	0
rose(e/s/eaux)	119	220	19	128	297	5	17	12	430	113	157	10
rythme(s)	5	35	0	6	22	0	0	0	48	3	83	1
Salomé	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
secret(s)	9	48	0	44	54	3	4	4	70	6	42	0
sein(s)	38	46	1	30	41	5	3	1	66	28	80	0
serpent(s)	5	11	1	12	21	1	1	4	22	6	8	0
serre(s)	15	38	0	8	8	0	0	55	22	1	24	0
silence	38	142	1	27	121	0	9	7	473	76	236	5
sirène(s)	3	17	0	1	1	0	0	0	4	16	10	0

soleil(s)	156	168	14	103	213	12	6	27	332	62	378	5
sommeil(s)	18	47	6	20	46	1	6	21	102	14	37	2
songe(s)	19	57	2	35	72	1	12	15	186	51	65	1
sous-marin(e/s)	1	3	0	1	2	0	0	1	26	0	0	0
Sphinx	2	1	0	10	12	0	0	0	3	1	8	0
surface(s)	7	24	1	4	1	0	0	0	49	1	10	0
tissu(s)	0	5	0	1	0	0	0	0	20	0	13	1
toile(s)	63	121	17	26	54	7	14	7	187	36	113	7
tour(s)	76	443	13	51	64	0	9	9	445	12	267	5
trésor(s)	15	12	0	8	15	0	0	0	36	2	24	0
trousse(s)	66	210	2	18	32	0	1	0	58	2	49	2
vaisseau(x)	5	55	19	8	18	0	0	2	39	0	43	0
vapeur(s)	1	88	0	10	11	1	0	2	24	0	7	1
vase(s)	15	43	0	13	6	0	2	2	52	15	19	0
Vénus	19	49	12	9	33	0	0	2	41	10	38	0
verre(s)	4	47	0	2	2	1	0	1	23	0	13	0
vert(e/s)	88	107	8	30	71	5	1	12	135	5	132	2
ville(s)	96	662	66	52	55	5	10	5	745	1	240	6
vitre(s), vitrage(s)	13	48	0	0	4	0	1	17	246	3	17	0
voile(s)	70	139	32	38	36	10	12	20	457	52	218	4
vol(s)	32	185	4	84	75	7	0	2	522	7	245	3

Nous avons ici une réponse à la question posée au début : le numérique peut donc apporter des résultats et des statistiques fort instructives. Afin d'organiser ces nombreuses données et de les visualiser sur papier, nous allons d'abord les réordonner selon leur fréquence : du mot le plus utilisé au moins employé. Ensuite, nous retiendrons les premiers vingt-cinq termes de chaque auteur pour en fournir des représentations graphiques circulaires incluant les statistiques relevées. Le choix du cercle vise à mieux discerner le réseau concentrique des thèmes qui s'irradient à partir du motif central. L'hypothèse des « eaux dormantes » comme unité fondamentale de l'imagination matérielle –étant à la fois leur source et un commun dénominateur– nous a servi pour légitimer la combinaison entre des thèmes qui peuvent paraître parfois dissociés et soumettre un corpus élargi d'œuvres différentes à une nouvelle perspective d'analyse.

Il existe quand même la possibilité de regrouper les 176 mots de la table ci-dessus dans des nœuds sémantiques moins nombreux et ne pas borner l'élaboration graphique aux 25 premiers termes; mais pour le moment on laisse de côté cette option. Les limitations du papier nous obligent à prendre des décisions qui affectent la

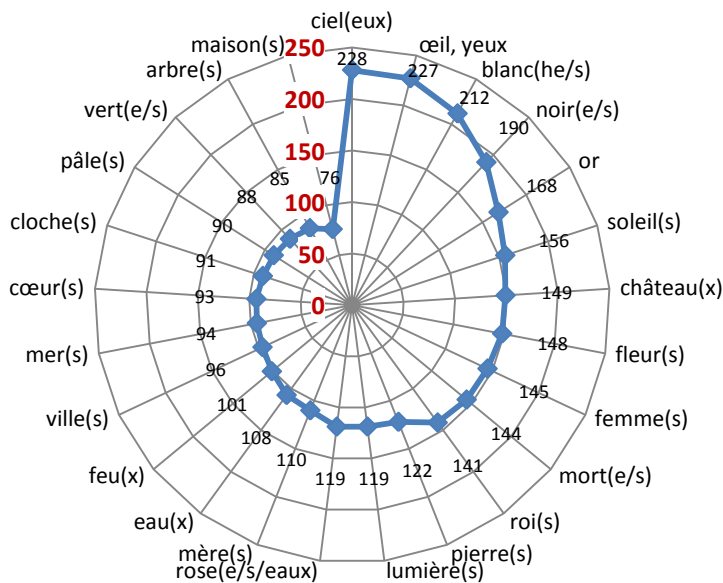
précision des résultats. Nous sommes donc conscients des marges d'erreurs que les graphiques comportent, en plus de l'approximation que notre étude multidisciplinaire peut générer ; cependant nous sommes convaincus qu'une telle procédure peut apporter pas mal d'informations utiles aux chercheurs en littérature et même aux professionnels qui s'occupent du stockage informatique de données littéraires (nous reviendrons sur ce sujet).

Les premiers mots nous renseignent sur la prédilection et la sensibilité de chaque auteur pour certaines questions, ils nous parlent des apports de la littérature belge et ils peuvent (ou non) confirmer les hypothèses que nous avons avancées dans notre thèse.

À continuation, nous allons donc présenter ces termes sous forme de graphique circulaire, ce qui nous permettra en deuxième instance d'extraire une liste « absolue » des principales occurrences qui caractérisent la production littéraire du symbolisme belge.

Nous respecterons l'ordre alphabétique des auteurs et nous profiterons des résultats pour apporter des informations complémentaires.

DEMOLDER Eugène (1862-1919)



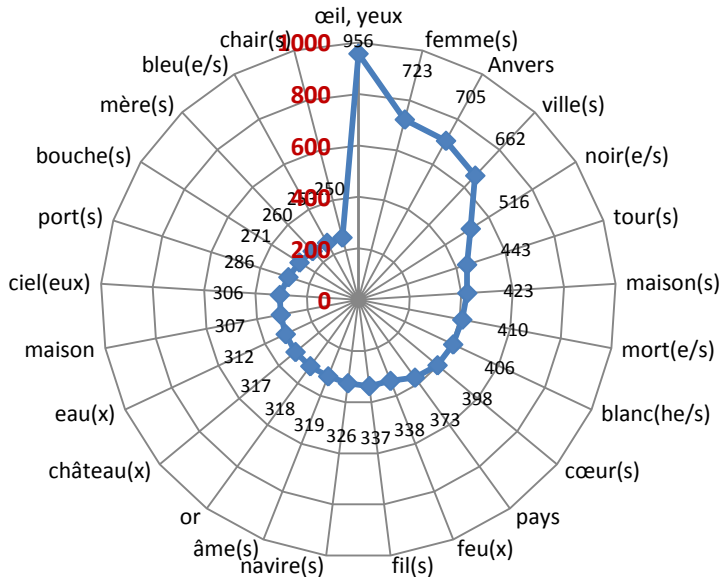
Le corpus molderien est notamment imprégné d'érudition historique et artistique, nostalgie du médiéval comté de Flandre,

exaltation des Pays-Bas et sensibilité pour les questions sociales. Demolder est surtout connu par l'évocation des personnages historiques et légendaires traités dans la peinture flamande et le portrait des couches de la société. Les paysages nordiques des ciels brumeux et des terres mouillées exercent sur lui une extrême fascination. Demolder s'inscrit dans la continuité littéraire d'Henri Moke et de Charles de Coster: il revient vers le genre du roman historique en le mélangeant avec l'épopée romantique, le récit mythologique et la prose poétique.

Les premiers mots repérés ci-dessus témoignent une attention particulière pour les couleurs (blanc, noir, or, lumière, pâle, vert) et pour les éléments naturels (soleil, fleur, pierre, eaux, feu, mer, arbre); la femme et la ville sont là mais elles sont reléguées au second plan. Par contre, Demolder accorde aux yeux une grande importance puisque ils sont le prisme qui capte l'essence des cœurs et la variation des tonalités paysagères.

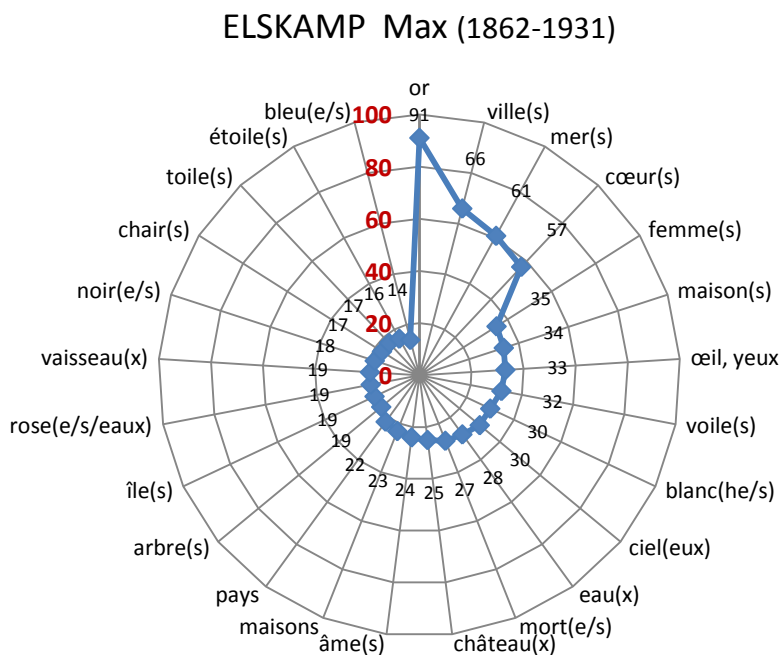
Il est l'auteur d'une prose lumineuse d'inspiration cosmique vouée à la reconstruction mythique des Pays-Bas.

EEKHOUD Georges (1854-1927)



Si l'on jette sur l'œuvre d'Eekhoud un regard global on ne peut que voir un goût esthétique accentué pour l'architecture des villes

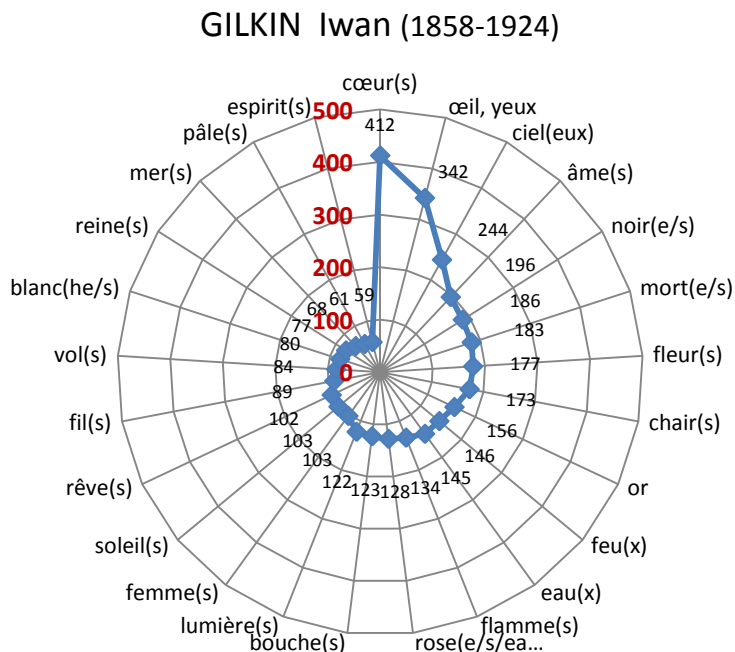
flamandes, et tout particulièrement pour Anvers, les foules marginales et les figures féminines. Le graphique ci-dessus nous confirme également qu'il accorde une grande importance aux yeux⁷²², étant chez lui le véhicule de la prise de conscience de soi, et donc de la réflexion sur les idéaux artistiques et sociaux. Les couleurs sont aussi profusément traitées dans le cadre des représentations paysagères intérieures (l'âme) et extérieures (la Flandre).



Il y a chez Elskamp une prédilection pour l'or et les villes aquatiques. En ce qui concerne le premier, c'est surtout l'astre solaire qui attire son intérêt et qui le pousse à en étudier les caractéristiques physiques et culturelles, comme le confirme d'ailleurs sa grande passion pour les cadrans solaires et, plus généralement, pour la cosmologie et l'astronomie. Les mots repérés relèvent également un univers imaginaire ancré dans le folklore et la société de la Flandre ainsi qu'une exploration du cœur de l'homme.

⁷²² Voir à ce sujet la thèse de doctorat de LUCIEN, Mirande (1997). *Eekhoud l'étranger. La vie et l'œuvre d'un écrivain belge méconnu*. Université Charles-De-Gaulle Lille III, Lille. Dans la troisième partie, Lucien approfondit l'étude des yeux dans l'œuvre de l'auteur.

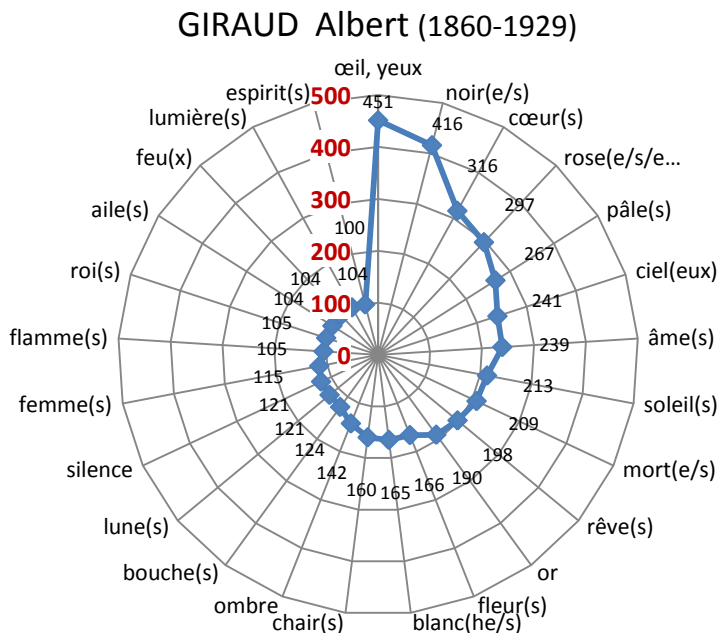
Le Cycle Patibulaire (1892), cycle qui continue la période des contes inaugurée par les *Kermesses* (1883) et les *Nouvelles Kermesses* (1887) font preuve de l'approche panthéiste de l'auteur à l'âme flamande⁷²³.



Gilkin puise directement au « cœur » de l'être pour animer son œuvre, un véritable voyage aux sources de l'âme pour en percevoir toutes les nuances (claires-obscur, pacifiques-tourmentées). Dans *La Nuit* (1897) il essaye d'accomplir un pèlerinage lyrique de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Imprégné de décadentisme baudelairien et influencé par Lautréamont, Leconte de Lisle, Poe et Mallarmé, Gilkin accomplit dans ce recueil seulement la première partie du programme et il renoue avec la thématique de l'homme confronté à son destin. En prêchant le bien dans le mal, il bouleverse les convenances morales et les valeurs religieuses. Ce renversement de perspective est accompagné dans sa poésie par une attention particulière aux « yeux » et à l'élaboration d'images sombres et macabres. La mort, le noir, l'obscurité sont assez

⁷²³ Cf. BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance.

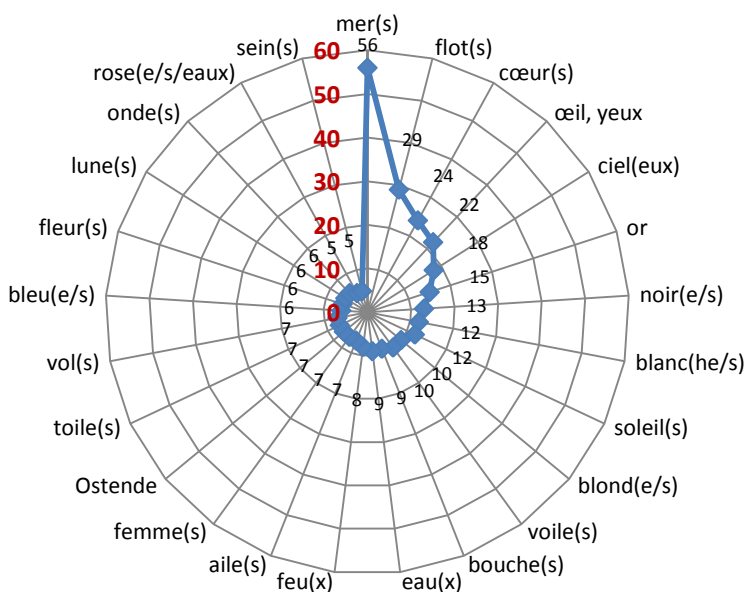
présents chez le « poète de la nuit »⁷²⁴, et souvent associés au pessimisme, jusqu'au moment où Gilkin se tourne vers un dénouement plus heureux. Ce changement de ton est marqué par la publication de *Prométhée* (1897) et *Le Cerisier fleuri* (1899).



L'on retrouve dans l'imaginaire giraldien des débuts une forte nostalgie verlainienne, une solitude douloureuse et un pessimisme accentué, confirmés par la couleur noire et le recours à la lune pâle (*Pierrot Lunaire*, 1884 et *Pierrot Narcisse*, 1887). Les yeux chez lui font preuve du repliement intérieur et l'expression mélancolique du mal de vivre fin-de-siècle; tandis que les roses et les fleurs font écho de son inspiration parnassienne; de fait la veine lyrique de *Les Dernières Fêtes* (1891) et *Héros et Pierrots* (1898) est marquée toutefois par les influences de Leconte de Lisle et Théodore de Banville.

⁷²⁴ Cf. TROUSSON, Raymond (1999). *Iwan Gilkin. Poète de la nuit*. Bruxelles : Labor.

HANNON Théodore (1851-1916)



La voix poétique d'Hannon porte les graines du naturalisme sensuel et décadent. Disciple de Baudelaire et ami de Huysmans, pour ce « poète de l'enfer » le sensuel est synonyme de chair et de couleur. Or, noir, blanc et rose sont tous présents dans l'échantillon de termes les plus fréquentes et symbolisent une relation épidermique avec tout ce qui entoure et contient l'âme. L'attention d'Hannon pour les couleurs se doit à l'affiliation valérienne mais aussi à son activité de peintre; les effets coloristes qui le caractérisent s'approchent à ceux des derniers impressionnistes. Comme paysagiste, il est attiré par la mer, les flots mugissants, les vols des oiseaux marins; dans une admirable recension à lui consacrée, Ruben Dario le décrit dans les termes suivants :

J'ai vu des tableaux, de nombreux tableaux, qui évoquent des scènes suggestives de bains de mer ; mais, à mon sens, jamais aucun peintre n'est arrivé là où est arrivé ce Belge maudit, qui, comme un sorcier, descend ses filtres d'amour jusque dans l'immensité de l'eau bleue. C'est parfois banal, il recourt à des comparaisons prosaïques, ferroviaires ou géographiques. Mais quand il chante les bas, ces objets on ne peut plus prosaïques, je vous assure qu'il n'y a rien de plus original que cette poésie audacieuse et fugitive [...].

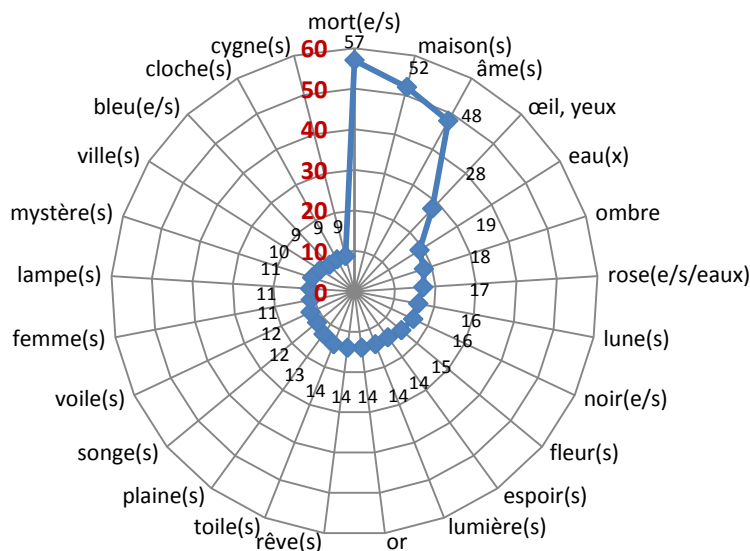
Disciple de Baudelaire, « son âme flotte sur les parfums », comme celle de son maître. Il recherche les sensations étranges, les pays perdus, les

femmes insolites, les noms exotiques et suggestifs [...] ce sont elles, les muses et les femmes, qui lui apportent la joie de ses rimes. Il dédie certains citrons à Cheret, et le peintre des affiches joviales appréciera ces limonades ; il brûle ce qu'il appelle « l'encens féminin » dans une coupe de Vénus chauffée sur les charbons de l'Enfer ; il peint des mers d'ondes lesbiennes écumeuses et il célèbre l'aimée au corps androgyne. C'est un bohème et un vagabond ; un rêveur et un noctambule ; il préfère les fleurs artificielles aux fleurs printanières ; il cisèle des bijoux, de véritables perles poétiques, pour les modistes et les vauriennes ; il dit ses désenchantements précoces ; il nous décrit Jane, une diablesse ; il nous emmène dans l'atelier du peintre où un pauvre et vieux modèle souffre le martyr. Les sonnets sincères sont trois chansons d'amour moderne, débordantes de roses et de baisers, et ses icônes byzantines sont des chefs d'œuvre de dégénérescence⁷²⁵.

Ce long passage est assez représentatif dans la mesure où il concentre l'essence malade des *Rimes de joie* (1888). Tout comme le fait Baudelaire dans ses *Fleurs du mal*, Hannon est tenté par les démons et il poursuit les ténèbres obscures et la femme. Cette dernière est omniprésente dans toutes ses variantes : plaisante compagne ou libidineuse partenaire. Plus en général, le charme des paysages naturels et les couleurs épidermiques jaillissent dans toute la production artistique d'Hannon.

⁷²⁵ Cité et traduit de l'espagnol dans l'article de VAUTHIER, Bénédicte (2003). « *Les Rimes de joie* de Théodore Hannon dans *Los Raros* de Rubén Darío ». *Textyles*, n°23, pp. 84-94, 86.

LE ROY Grégoire (1862-1941)

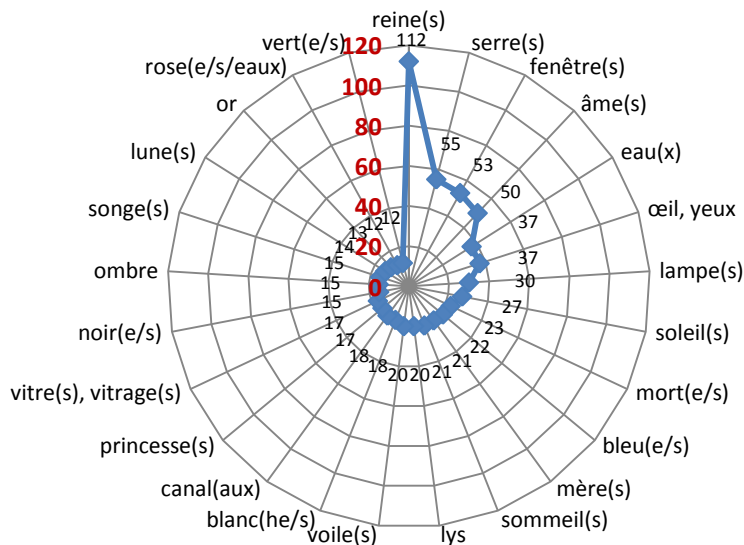


Le Roy s'installe au croisement du romantisme, du parnasse et du symbolisme. Ses textes relèvent une hantise constante pour la mort et une interrogation angoissée du temps qui passe. Les mots mort, ombre et noir sont en tête. Le questionnement philosophique du temps (d'ailleurs antithétique à celui de son contemporain Bergson) situe Le Roy au cœur de la nostalgie des origines, du regret des époques anciennes, de « le souci des choses éternelles », de la contemplation des éléments cosmogoniques d'où la facture romantique de ses vers, la fluidité musicale de son âme gagnant la raison, le chant du passé légendaire qui se reflète dans un pâle miroir d'eaux mourantes (« Et contemplons bien résignées / Passer sur l'eau de nos douleurs/ Les barques folles mais signées / Du souvenir de nos pêcheurs »). Bien qu'ils diffèrent entre eux quant aux manières, *La chanson du pauvre* (1907) et le recueil *Mon cœur pleure d'autrefois* (1889) mélangent les tons doux et nostalgiques engendrés par la perte du « charme lumière » de l'âge d'or. Ainsi, le poète malheureux, semble destiné à une existence obscure et au deuil quotidien. Pour échapper au mal de vivre, il ne lui reste que l'espoir de l'art et le refuge dans l'éternelle songerie et les souvenirs :

Viens dans ma barque de misère.
Nous voguerons sur l'eau qui pleure,

Nous irons au lac de mystère
 Où s'entend la voix éperdue
 D'une princesse légendaire
 Qui pleure là, qui pleure
 La barque à tout jamais perdue
 Au fond des eaux
 Dans les roseaux.

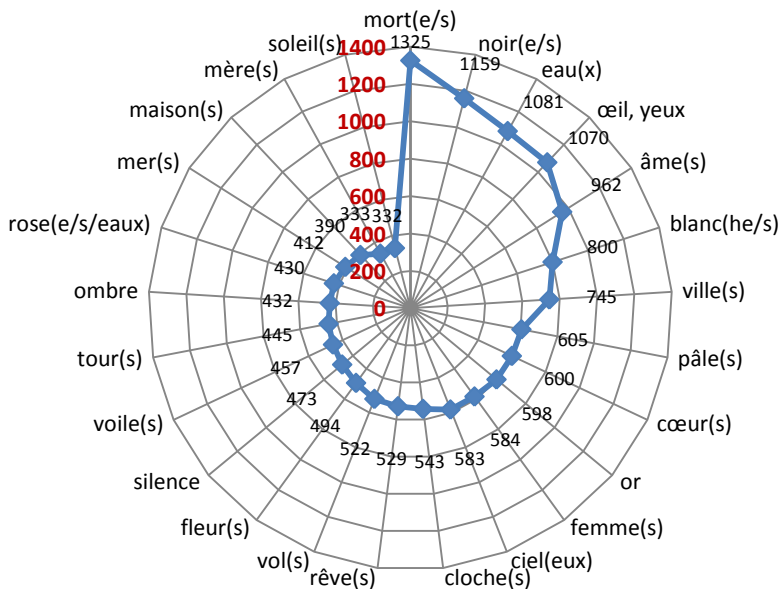
MAETERLINCK Maurice (1862-1949)



Prix Nobel en 1911, le prince du théâtre symboliste s'inspire de la poésie romantique, de l'idéalisme allemand de Hegel et Schopenhauer, de la mystique flamande de Ruysbroeck l'Admirable, des mythologies du monde germanique, de l'iconographie médiévale, de la peinture de Breughel et Bosch, du symbolisme de Mallarmé et des spéculations de Villiers de l'Isle-Adam et Novalis. Dans cet esprit, ses vers promeuvent l'idéal et la suggestion comme principe de toute création artistique vouée à l'authentique « résonance intérieure », à la connexion avec les puissances supérieures, les influences inintelligibles et les principes de l'univers. Il entre dans le panthéon des Lettres l'an 1889 grâce à la publication des *Serres Chaudes* et *La Princesse Maleine* et révolutionne bientôt la conception du drame (drame statique,

personnages sublimes, tragique quotidien. Ses pièces sont totalement vouées à un théâtre de l'âme, une âme qui doit faire face à un destin tragique et à la fatalité par le recours à la providence de l'onirisme et à la consolation pourvue par la nature. Ainsi, l'on retrouve dans *Les aveugles* (1890), *L'intruse* (1890), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Les Sept Princesses* (1891) et *L'intérieur* (1894), une extraordinaire quantité de représentations aquatiques hétérogènes et que l'on peut toujours ramener à l'œil de l'homme et au cœur de l'univers infini. C'est justement ce dernier qui donne naissance à ce que Maeterlinck appelle dans *La grande féerie* (1929) une « métaphysique cosmologique ».

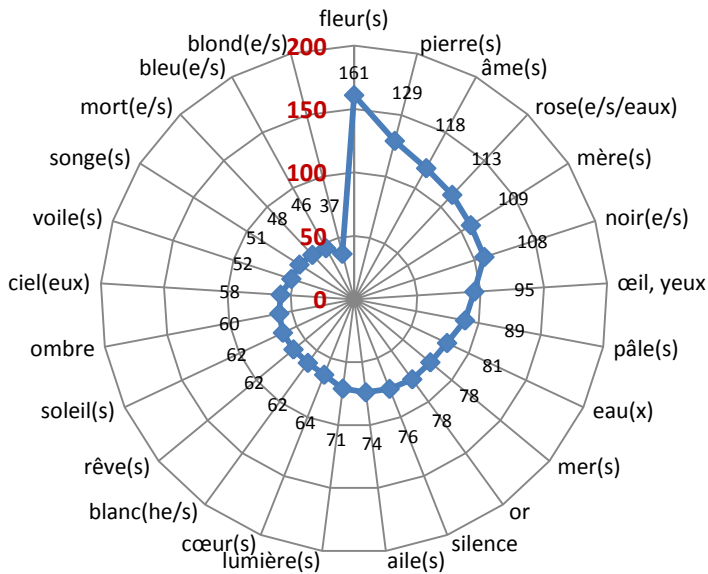
RODENBACH Georges (1855-1898)



D'après les symbolistes, la création littéraire consiste à saisir les relations entre l'âme et la réalité tangible des choses; Rodenbach précise à son tour qu'il s'agit de découvrir « les rapports mystérieux des idées, les analogies dans les images ». L'art implique la transposition des perceptions sensorielles et le processus de réflexion du créateur suppose un travail profond sur le dispositif de l'œil. C'est pourquoi les yeux et les eaux sont tellement présents chez le « prince des symbolistes ». Dans la « lecture » de *Bruges-la-*

Morte, publié chez Labor en 1987, Christian Berg parle à juste titre de « poétique du reflet »; les premiers mots relevés ci-dessus confirment la fonction spéculaire de l'eau littéraire. Nous avons analysé profusément le célèbre roman : c'est toute une ville entière qui se mire dans les eaux silencieuses et qui est la représentation d'un monde adonné à la contemplation introspective du héros. Mais l'on retrouve des paysages aquatiques reflétant les états d'âme dans toute la production rodenbachienne: Dans *Le Règne du silence* (1891) il est question du *cœur de l'eau, scruté par l'angoisse des yeux*; et le canal est la tentative de dévoiler les mystères de son être : « Or, dans ce trouble glauque, on trouve un peu de soi,/ Un peu du cœur humain qui se tient clos et coi,/ Impénétrable cœur plein de choses confuses » (*Le Cœur de l'eau*, XV, p. 69). La même image revient dans *Les Vies encloses* (1896) et véhicule celle de la souffrance. L'eau mélancolisante ramène à la femme disparue, aux larmes, à la mort, à la ville déchue et silencieuse, aux quais mortuaires, « à une unité de songe, à un amalgame de somnolence ». La femme morte erre sur les eaux dormantes de la cité irréelle en même temps que le poète se noie dans une rêverie aquatique funèbre : « Ô l'eau, sœur de mon âme, empire des noyés..! » précise Rodenbach dans le *Cœur de l'eau*, ou encore « Moi dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort » écrit-il dans *Paysages de ville*.

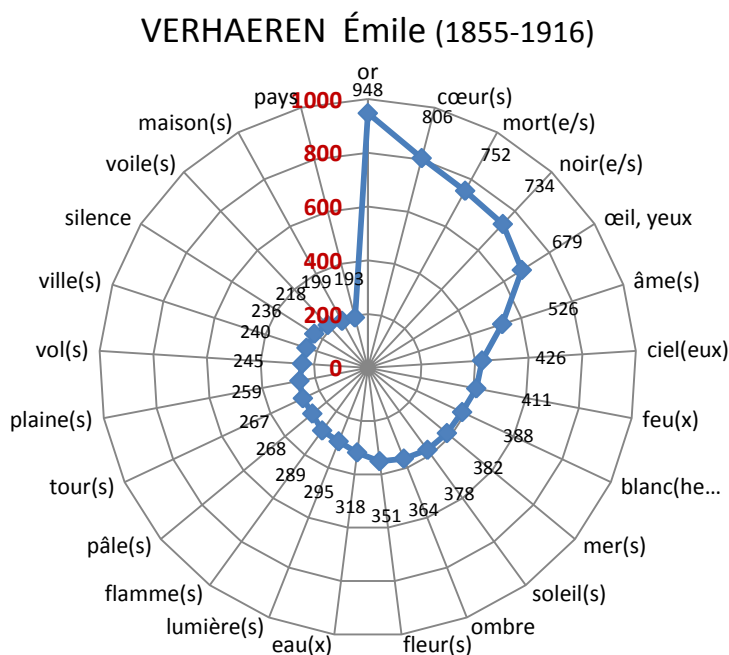
VAN LERBERGHE Charles (1861-1907)



La prédominance des fleurs dénote une forte influence des préraphaélites, surtout dans la première période de Van Lerberghe. Il débute en 1886 dans *La Pléiade* mais les poèmes qui donnent toute la mesure du « poète de l'ineffable »⁷²⁶ sont recueillis dans *Entrevisions* (1897) et *La chanson d'Ève* (1904). *La chanson* est souvent considérée le chef-d'œuvre de l'art symboliste et elle manifeste un goût accentué pour un certain panthéisme vitaliste. De fait, l'univers d'Ève est bâti à la fois sur les bases de la Genèse et de la mythologie païenne, mais il repose aussi sur des fondements monothéistes en même temps que panthéistes. En accord avec les récits des origines, la vitalité de la lumière et la fécondité de l'eau sont les prémisses de toute création et initiation. Ève est une « fille des primitives forêts » qui entreprend une quête au « pays de l'éternel humain » par le dépassement de différents niveaux organiques et spirituels. Une fois tentée, elle rencontre d'abord des fées, Vénus et des nymphes; c'est justement une fée qui lui dévoile comment se rendre au royaume aquatique des sirènes. Comme le remarque Hans-Joachim Lope, le royaume des sirènes « donnera l'occasion à Van Lerberghe de développer une symbolique de l'eau,

⁷²⁶ C'est ainsi que l'appelle Albert Mockel.

dont la richesse métaphorique rappelle toute une tradition dans laquelle Héraclite et Jacob Böhme auraient leur place. En même temps on y trouve la réalité d'une Flandre aquatique qui est, pour tous les symbolistes belges, une source inépuisable d'images poétiques »⁷²⁷.

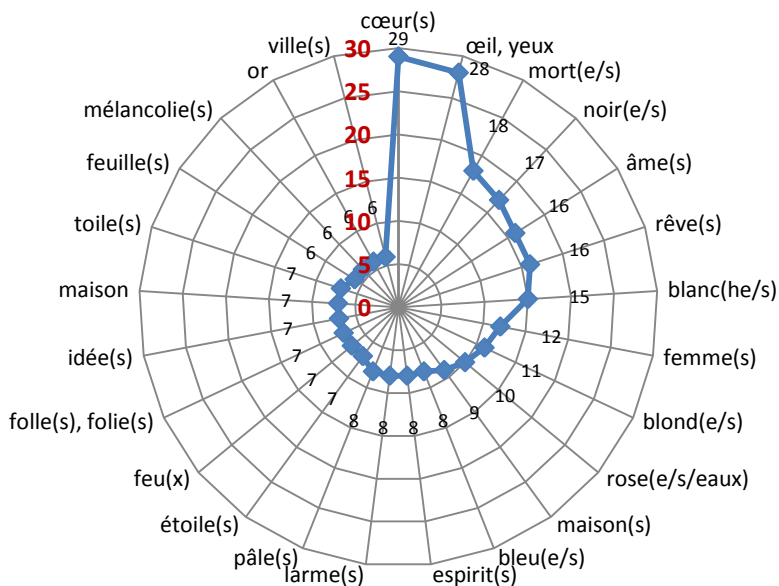


Après un début de facture naturaliste (*Les flamandes*, 1883) et une période d'obscurité (*Les Soirs*, 1888, *Les Débâcles*, 1888 et *Les Flambeaux noirs*, 1891), le poète se tourne vers une lyrique plus lumineuse (*Les Heures claires*, 1896, *Les Heures d'Après-midi*, 1905 et *Les Heures du Soir*, 1911); ce passage se remarque dans les tons et la chromatique des mots. Bien que les thèmes qu'inspirent et que chante Verhaeren s'étalent sur des champs hétérogènes –il touche jusqu'à l'inégalité sociale et le déclin de la campagne (*Les*

⁷²⁷ LOPE, Hans-Joachim (1988). « Marges d'un poème philosophique. Panthéisme et enthousiasme lyrique dans *La Chanson d'Eve* de Charles Vans Lerberghe ». SIEPMANN, Helmut et TROUSSON, Raymond. *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*. Köln : Dme Verlag. pp. 27-63, 39. La philosophie aquatique de Böhme se trouve résumée chez ROOS, Jacques (1951). *Aspects littéraires du mysticisme philosophique au début du Romantisme: Blake, Novalis, Ballanche*. Strasbourg : P. H. Heitz. « Rien n'existe, si ce n'est par l'eau; que ce soit de la chair [...], une plante de la terre, du métal ou des pierres; l'eau est le noyau et le cœur de toute chose », p. 240.

Campagnes Hallucinées, 1893, *Les Villes Tentaculaires*, 1895, *Les Villages Illusoires*, 1895)–, il plonge toujours dans l'âme de la Flandre (rurale et urbaine) et au cœur de l'homme, pour en proposer une foi renouvelée.

WALLER Max (1860-1889)



Dès la publication de son récit *Clair de lune* dans le premier numéro de la revue *La Jeune Belgique*, Waller s'impose comme voix de la génération montante des symbolistes belges, ainsi que le principal animateur de la revue. Malgré sa courte vie, ce jeune passionné laisse une architecture marquée par une sensibilité profonde et un lyrisme amoureux très délicat.

Souviens-toi de notre promenade en barque, sur l'étang. Un brouillard inondait l'eau, comme un rêve. Les arbres du bord avaient des teintes endormies et leurs profils semblaient se fondre dans une décroissance des contours; entre deux troncs tombait lentement une pluie pâle de rayons de lune, et vaguement nous avons cru voir des formes blanches qui bougeaient dans la phthisique clarté! Comme tout était rêveur et vaporeux! L'eau dormante écoutait pensive le chant des roseaux, et dans le silence, nos rames doucement remuées nous parurent caressantes comme des mains de vierges. Souviens-toi, rien qu'une buée élargissant le mystère humide de l'horizon, noyant les formes dans ses valsantes vapeurs; des

appels vagues montant de l'eau nous enveloppèrent d'un frisson mystérieux, et quand nous entrions dans l'ombre, il nous semblait assister de loin à la fête agonisante des clartés nocturnes et des vies étouffées. Nous ne parlions pas, étranglés par la splendeur sacrée des choses. Parfois les feuilles, sous un rayon plus vif, brillaient comme des yeux solitaires, et des voix cachés se répondaient dans les obscurités lointaines. Notre barque allait, appareillant pour le pays des rêves, là-bas, là-bas, au delà des berges disparues voguant vers un ciel si noyé que l'eau paraissait monter à lui dans une pente ininterrompue.

Pas d'étoiles, rien que cette lune dont les dolents rayons ressemblaient à la chevelure des déesses ou au voile de quelque mariée nouvelle...

Et les rames caressaient l'eau tranquille, et l'âme de la nuit entrait dans nos âmes⁷²⁸!

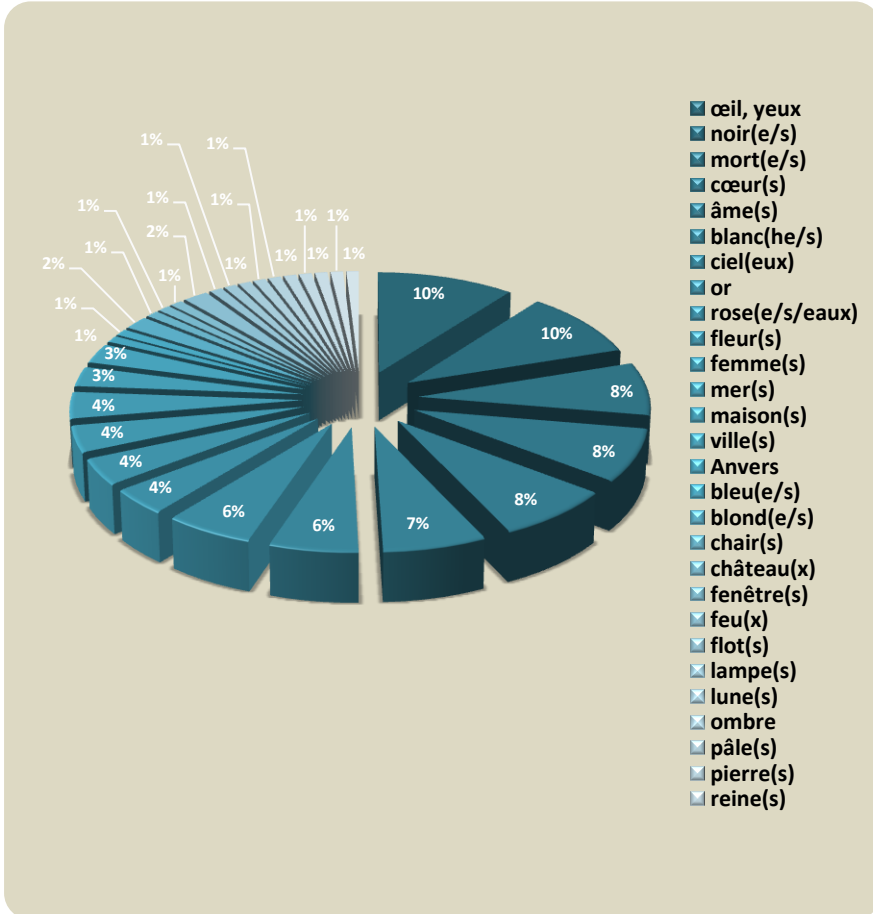
⁷²⁸ WALLER, Max (1883). « Au clair... ». *Le baisier: nouvelles*. dessin de Fernand KHNOPFF. Bruxelles : La Jeune Belgique. pp. 31-33.

Nous allons maintenant observer les dix premières occurrences des auteurs antérieurement cités sous forme de table. Une telle vision d'ensemble est utile dans la mesure où l'on peut apprécier les données numériques recueillies pour chaque auteur et les mettre en relation avec les autres et la totalité du corpus.

	DEMOLDER Eugène	EEKHOUD Georges	ELSKAMP Max	GILKIN Iwan	GIRAUD Albert	HANNON Théodore
1	ciel(eux) 228	œil, yeux 956	or 91	cœur(s) 412	œil, yeux 451	mer(s) 56
2	œil, yeux 227	femme(s) 723	ville(s) 66	œil, yeux 342	noir(e/s) 416	flot(s) 29
3	blanc(he/s) 212	Anvers 705	mer(s) 61	ciel(eux) 244	cœur(s) 316	cœur(s) 24
4	noir(e/s) 190	ville(s) 662	cœur(s) 57	âme(s) 196	rose(e/s/eaux) 297	œil, yeux 22
5	or 168	noir(e/s) 516	femme(s) 35	noir(e/s) 186	pâle(s) 267	ciel(eux) 18
6	soleil(s) 156	tour(s) 443	maison(s) 34	mort(e/s) 183	ciel(eux) 241	or 15
7	château(x) 149	maison(s) 423	œil, yeux 33	fleur(s) 177	âme(s) 239	noir(e/s) 13
8	fleur(s) 148	mort(e/s) 410	voile(s) 32	chair(s) 173	soleil(s) 213	blanc(he/s) 12
9	femme(s) 145	blanc(he/s) 406	blanc(he/s) 30	or 156	mort(e/s) 209	soleil(s) 12
10	mort(e/s) 144	cœur(s) 398	ciel(eux) 30	feu(x) 146	rêve(s) 198	blond(e/s) 10

	LE ROY Grégoire	MAETERLINCK Maurice	RODENBACH Georges	VAN LERBERGHE Charles	VERHAEREN Émile	WALLER Max
1	mort(e/s) 57	reine(s) 112	mort(e/s) 1325	fleur(s) 161	or 948	cœur(s) 29
2	maison(s) 52	serre(s) 55	noir(e/s) 1159	pierre(s) 129	cœur(s) 806	œil, yeux 28
3	âme(s) 48	fenêtre(s) 53	eau(x) 1081	âme(s) 118	mort(e/s) 752	mort(e/s) 18
4	œil, yeux 28	âme(s) 50	œil, yeux 1070	rose(e/s/eaux) 113	noir(e/s) 734	noir(e/s) 17
5	eau(x) 19	eau(x) 37	âme(s) 962	mère(s) 109	œil, yeux 679	âme(s) 16
6	ombre 18	œil, yeux 37	blanc(he/s) 800	noir(e/s) 108	âme(s) 526	rêve(s) 16
7	rose(e/s/eaux) 17	lampe(s) 30	ville(s) 745	œil, yeux 95	ciel(eux) 426	blanc(he/s) 15
8	lune(s) 16	soleil(s) 27	pâle(s) 605	pâle(s) 89	feu(x) 411	femme(s) 12
9	noir(e/s) 16	mort(e/s) 23	cœur(s) 600	eau(x) 81	blanc(he/s) 388	blond(e/s) 11
10	fleur(s) 15	bleu(e/s) 22	or 598	mer(s) 78	mer(s) 382	rose(e/s/eaux) 10

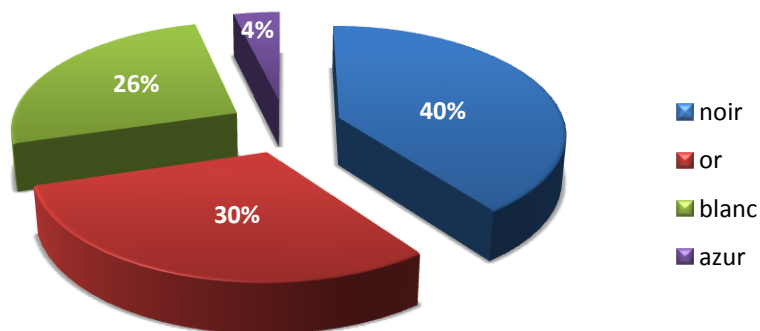
Finalement, la table qui précède nous permet d'élaborer un filtre ultérieur pour extraire l'ordre des occurrences absolues et parvenir à nos conclusions.



Il est très suggestif de remarquer que l'usage des yeux, du cœur et de l'âme se place en tête des thématiques rattachées à l'univers aquatique. Cela nous confirme que l'élément liquide est le véhicule d'une réflexion (séculaire, ajoutons-nous) sur les mythes, les cosmogonies, les paysages, les personnages légendaires et les femmes, en même temps que le symbole d'une renaissance artistique qui aboutit à une conscience renouvelée de l'univers tout entier (extérieur et intérieur). Dans la recherche de l'unité secrète de l'univers, chaque élément se correspond et se reflète l'un l'autre comme dans un miroir renversé. La dialectique des contraires

s'appuie sur ce principe. De ce point de vue, si l'eau est source de vie, elle est aussi source de mort. Dans la ligne du même principe oximorique comme base de toute création, il est aussi intéressant d'apercevoir comment le noir et le blanc se situent dans le noyau thématique. Les écrivains s'emparent en effet du contraste simultané des couleurs pour en faire un rapport harmonieux.

Nous allons nous arrêter en dernière instance sur la représentation visuelle des quatre couleurs qui caractérisent le corpus général.



6. Patrimoine des AML au prisme du numérique

La *Bibliothèque Royale Albert I^{er}* de Belgique a lancé en 2009 la bibliothèque numérique *Belgica*⁷²⁹ avec le but de mettre prioritairement en ligne les fonds issus des collections les plus anciennes de l'établissement, les ouvrages concernant le pays et son histoire (*Belgica*), les journaux, les pièces fragiles ainsi que les documents sonores. Par contre, toutes les collections relatives aux auteurs et aux éditeurs belges de langue française –essentiellement pour la période qui va de 1815 à nos jours– déposées dans les locaux des *Archives & Musée de la Littérature* sont repérable sur le site des AML. Le projet de numérisation progressive des documents s'inscrit dans le cadre du programme de soutien à la numérisation des documents libres de droits lancé par le *Service général des Lettres et du Livre de la Fédération Wallonie-Bruxelles*. Qu'est ce que notre thèse peut apporter ? Le numérique, entendu comme vecteur de transmission du savoir, contribue fortement à la présence sur internet du patrimoine littéraire belge francophone et à sa diffusion tantôt parmi les académiciens tantôt parmi le grand public. Cependant, des nouvelles problématiques ont fait leur apparition.

Depuis les débuts des années 2000, en Belgique comme à l'étranger, la mise en place des projets de numérisation pour la préservation du patrimoine culturel et scientifique a donné vigueur à de nombreux débats, journées d'études et publications croissantes. Les problématiques principales gravitent autour des critères à suivre pour la mise en catalogue, le concept de littérature nationale, les outils et les programmes informatiques à employer et même la législation des licences et des droits d'auteur⁷³⁰. Faut-il, par exemple, assimiler les littératures francophones à la littérature de l'Hexagone et inclure les documents sur le site de Gallica ou leur octroyer l'autonomie et les mettre sur d'autres sites ? Par le biais de la numérisation et dans le respect de la législation sur le droit d'auteur⁷³¹, les littératures traditionnellement définies comme

⁷²⁹ Les ressources de Belgica sont également disponibles sur *Europeana*.

⁷³⁰ Parmi les plus récentes publications, Cf. D'HOORE, M. LEMMERS, F et LEYDER, D. (éd.) (2011). « La numérisation du patrimoine écrit : du virtuel à la réalité - De digitalisering van het geschreven erfgoed : van denkbeeld tot feit ». *Archives et Bibliothèques de Belgique - Archief - en Bibliotheekwezen in België*, t. LXXXII, n°1-4, pp. 63-89 ; ALIX, Y. (éd.) (2012). *Droits d'auteur et bibliothèques*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie.

⁷³¹ Dans le cas où les ouvrages ne soient pas libres de droits en Belgique, l'accès à leur version numérique pour une utilisation scientifique ou pédagogique est vinculée à un

périphériques, marginales ou non-européennes peuvent reconquérir leur indépendance et se bénéficier d'une nouvelle forme de promotion. De ce point de vue, il nous semble que les lettres belges sont destinées à une nouvelle mise en valeur et nous aspirons à contribuer à ce processus.

6.1. Des sources et des sites savants connectés

Or, quel est l'intérêt scientifique du numérique par rapport à ce que l'on connaissait déjà? Et, plus particulièrement, en quoi le numérique peut revaloriser le symbolisme belge? D'une part, la digitalisation des collections permet la récupération des manuscrits, correspondances, photographies, coupures de presse, affiches, desseins, ouvrages littéraires publiés entre 1860 et 1910, aussi bien que la récupération en valeur d'auteurs moins étudiés. La surabondance d'essais et d'articles consacrés à la période en question ne nous a pas empêchés de revenir là dessus pour en proposer une lecture thématique et comparée selon une originelle prédisposition d'esprit. La bibliographie critique que nous avons repérée a été l'occasion de corroborer, une fois de plus, la prédilection de la critique pour les écrivains de l'Hexagone. Parallèlement, nous avons constaté que la majorité d'ouvrages français de l'époque sont déjà disponibles sur le site de *Gallica*. Or, à l'égard des symbolistes belges, il ne manque pas de vertueux plaidoyers et de remarquables critiques, mais la présence des ouvrages belges sur Internet ne jouit pas de la même visibilité. Grâce à la pétition dérivée de notre recherche, les AML en ont profité pour ajouter des fichiers sur le site. Ainsi, la liste des titres disponible sur le site institutionnel a été intégrée et actuellement nous disposons d'une totalité de 122 archives concernant le symbolisme belge qui offrent une source fiable pour les chercheurs en littérature (et même le grand public). Somme toute, par le support financier de la délégation *Pep's de la Fédération Wallonie-Bruxelles* et les requêtes qui proviennent des chercheurs académiques, il est aujourd'hui possible d'intégrer et d'explorer les richesses bibliographiques des *Archives et Musée de la Littérature*. L'intervention du PEP's a permis jusqu'à maintenant deux campagnes de numérisation. La première a généré un total de 222

mot de passe. Voir par exemple la [Campagne AUF-Africa](#) qui requiert l'obtention d'un mot de passe auprès les AML.

volumes virtuels et livres de droits. Une deuxième campagne compte 69 documents qui sont essentiellement des manuscrits.

Depuis quelques années, outre la réalisation de banques de données multidisciplinaires⁷³², une nouvelle tendance s'est imposée parmi les institutions : ce qui intéresse maintenant est la mise au point d'un réseau efficace d'échange entre musées, centres de recherche, bibliothèques et *servers*⁷³³. Quant aux chercheurs universitaires, ils ont de plus en plus recours aux nouvelles technologies, ainsi qu'à la mode des portails monographiques⁷³⁴. Ces démarches synergétiques ont comme finalité de conserver un patrimoine intellectuel, récupérer les sources (premières éditions, correspondances inédites, archives photographiques, manuscrits, articles, etc.) où élaborer de nouvelles éditions savantes. Mais elles permettent en même temps de revenir sur la réinterprétation d'ouvrages canoniques ou de formuler de nouvelles pratiques au sein du comparatisme traditionnel ou l'étude des corpus, ce qui est notre cas.

La mission de conservation du patrimoine mise en œuvre par les bibliothèques nationales, les musées ou les centres de recherche particuliers offre un soutien extraordinaire à la recherche scientifique. Les AML reçoivent par dons et acquièrent par achats propres⁷³⁵ de nombreux documents et collections de la Belgique francophone, de sorte que le centre met à disposition des chercheurs des milliers de documents qui remontent au début du XIX^e siècle. À présent, l'institution peut répondre aux demandes spécifiques de numérisation provenant des humanistes, des universités, des éditeurs du monde entier mais aussi des lecteurs particuliers; ce qui d'ailleurs est l'occasion d'enrichir les banques de données ainsi que de contribuer à leur visibilité à l'échelle internationale.

⁷³² La Fédération Wallonie-Bruxelles a financé le projet de numérisation de ressources du patrimoine littéraire et artistique belge : Numeriques.be.

⁷³³ Voir la liste de [Centres de recherche sur les Digital Humanities](#).

⁷³⁴ En Belgique, au cours de l'année 2013 nombre de manuscrits médiévaux exceptionnels conservés au sein du *Réseau des Bibliothèques ULg* ont été numérisés, grâce au soutien de la *Délégation générale à la numérisation des patrimoines culturels* de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Stéphanie Simon s'occupe de l'adaptation des manuscrits pour la lecture sur tablette ; Frédéric Lemmers est chargée du lancement du portail thématique sur la première Grande Guerre : [Europeana 1914-1918.eu](http://Europeana.1914-1918.eu). En France, l'Equipe d'Accueil TELEM du Centre Mauriac de Bordeaux, porte depuis plusieurs années le projet nommé «[Mauriac en ligne](#)», une édition intégrale des textes de presse de François Mauriac, exhaustive, chronologique et accessible en ligne sous format numérisé.

⁷³⁵ Le soutien financier de la Fédération Wallonie-Bruxelles est en tête.

Parmi les buts de notre étude thématique sur le symbolisme, il y a l'aspiration à approcher les lecteurs (communauté scientifique et grand public) de certains œuvres du XIX^e siècle qui ne sont pas réédités où même pas mentionnés dans les anthologies. Nous souhaitons en même temps soutenir et contribuer à la politique défendue par les AML en matière de diffusion et de mise à disposition gratuite du patrimoine numérisé. Fréquenté par chercheurs et étudiants du monde entier, l'activité du musée est régulière et elle a acquis au cours des années une dimension internationale. De nombreux colloques, publications (une dizaine chaque année), expositions et actions pédagogiques se succèdent depuis 1965. Grâce à son site internet et aux portails consacrés aux patrimoines culturels⁷³⁶, il est ainsi possible de dépasser la méconnaissance des littératures francophones.

6.2. Réseaux des archives et métadonnées

Comment un chercheur en littérature peut-il interroger un corpus d'œuvres en ligne ? Dans le cas d'une analyse lexicothématique, quels sont les moyens technologiques qu'il peut utiliser ? Doit-il construire sa propre base de données *off-line* ? Comment peut-il partager et mettre en valeur les thèmes sélectionnés avec le reste de la communauté scientifique ?

Nous avons vu que les premières applications de la thématologie et de la philologie informatisées remontent aux années 1950, de sorte que la véritable innovation dans le champ de la lexicométrie réside dans le type des moyens technologiques et les formes d'exploration innovatrices des corpus.

À l'heure actuelle, chaque institution (bibliothèque, musée, etc.) dispose de son propre système d'archivage ; d'un côté, l'on pérennise les documents papier pour leur possession ; de l'autre, l'on catalogue le matériel en marquant plusieurs aspects du contenu. D'ailleurs, il peut se passer que le même ouvrage papier soit déposé dans des centres différents et que ces derniers le numérisent maintes fois ; de sorte que l'on peut rencontrer les mêmes archives dans plusieurs sites. Bien que l'on retrouve des formats ou des interfaces divers, c'est intéressant de remarquer que les institutions sont en

⁷³⁶ En plus du site des AML, voir aussi le nouveau portail de la [Fédération Wallonie-Bruxelles](#) qui recueille plus de 600.000 objets à regarder et écouter parmi tableaux, sculptures, photographies ou marionnettes.

train d'adopter des modèles globaux, *Model View Controller* (MVC) et provisionner les informations sous métadonnées. D'après ce modèle, l'utilisateur demande, le modèle codifie, l'institution établit des critères qui se traduisent en vues. Ce sont là des méta-modèles qui fonctionnent par des meta-données à partir desquels s'origine une traduction automatique (DUBLIN CORE), et qui s'intègrent dans les serveurs du monde entier. La tendance consiste dans la création de dépôts de métadonnées constamment transformables et la synergie des institutions vers des serveurs centralisés⁷³⁷, plutôt que dans la diversification de bases isolées. Tout cela concerne l'archivage de grands corpus.

Toutefois, l'accumulation numérique n'est pas encore suffisamment diffusée au sein des chercheurs en sciences humaines et sociales. La question de l'enseignement informatique est difficile et elle renvoie en même temps à la nécessité d'une collaboration entre ingénieurs, développeurs et équipes de recherche.

Quant à notre analyse thématique du corpus spécifique, nous nous sommes donc trouvés face à deux options : élaborer une base indépendante ou bien demander la collaboration des informaticiens et profiter de notre recherche pour intégrer une banque déjà existante.

Il faut dire qu'il existe à présent un certain nombre d'infrastructures (le [TGIR Huma-Num](#) en France en est un très bon exemple) et des logiciels spécialisés à l'usage des chercheurs en littérature. Ils sont mis à disposition sous licence libre et ils permettent de mener des projets numériques du moyen niveau avec des outils relativement faciles à utiliser :

- Programme d'analyse de corpus : UNITEX
- Outils de modélisation de thèmes (*Topic Modeling*). Ils identifient automatiquement la structure thématique cachée dans des grandes collections de textes grâce à une suite d'algorithmes mathématiques. Ces moyens regroupent plusieurs mots et, tout en suivant un processus de similitude, peuvent être utilisés pour résumer, visualiser, explorer et théoriser sur un corpus. Dans un bon modèle, les mots

⁷³⁷ L'initiative d'*Europeana* est un exemple assez représentatif de ce nouveau fonctionnement. Depuis son lancement en 2008, *Europeana* a réuni virtuellement des millions de documents et à soutenu la réalisation de plusieurs projets monographiques, parmi lesquels le BHL-Europe (sur des patrimoines européens), *Europeana* 1914-1918 (sur la Grande Guerre), *Europeana Regia* (collections royales).

partagent le sens, par exemple « marine, bateau, capitaine » et « tabac, ferme, cultures » MALLETT⁷³⁸, ou encore [VOYANT](#).

- logiciel de gestion de bibliothèque numérique : OMEKA ou [ZOTERO](#).
- Gestion bibliographique libre : [PAPER MACHINES](#) Son but est de permettre aux chercheurs de générer des analyses et des visualisations de corpus fournies par l'utilisateur, sans nécessiter d'importantes ressources de calcul ou compétences informatiques. Le principe de paper machines est de faire appel à des services en ligne ([Many Eyes](#), [DBpedia](#)) pour visualiser les documents stockés dans la bibliothèque Zotero.
- Annotation des documents : [TREE TAGGER](#), outil pour l'annotation des textes avec une partie du discours et de l'information lemme.
- Mappes : [THE SYLVA PROJECT](#).

Bien que tous ces outils soient simples, nous avons préféré nous appuyer à l'aide des informaticiens pour donner un aperçu fiable sur les possibilités d'analyse informatisée que notre étude peut engendrer. Nous nous sommes limités au repérage statistique des unités thématiques à partir des documents océrisés par des outils Linux. Alors, la construction d'une base de données *off-line* nous a paru inutile.

Pour les projets qui prétendent à confectionner une banque de données inédite contenant de nouvelles archives, il est souhaitable de la bâtir sur les mêmes méthodes d'un modèle technologique de référence, à condition que l'organisation, le repérage et la diffusion des bibliographies soient plus rapides et moins lacunaires. Les tendances les plus récentes supportent l'interaction⁷³⁹ avec les banques de données existantes en France, au

⁷³⁸ Pour voir comment ils fonctionnent Cf. M. BLEI, David. *Probabilistic Topic Models* goo.gl/pjZ5JJ. Un des modèles plus utilisés dans les études numériques est celui de [David Mimno](#) (un autre vidéo : [Topic modeling](#)). Pour une guide en ligne Cf. WEINGART, Scott [Topic Modeling for Humanists: A Guided Tour](#). De son côté, [The Programming Historian](#) offre aussi un [tutorial](#).

⁷³⁹ Intégration, croisement et échange d'informations, saisie et interrogation de données en *streaming*, autocorrection, expérimentation pédagogique (l'interactivité des internautes est également à tenir en compte).

Québec, et celles dans les autres espaces francophones d'Europe, d'Afrique et d'Amérique ; une proposition par ailleurs défendue depuis l'an 1992 par Jean-Louis Joubert. Il réclamait une méthode partagée par les institutions capable « de mettre en relation et en communication les différentes recherches bibliographiques francophones identifiées et acceptant de s'associer en réseau. La difficulté (loin d'être négligeable) tient à l'addition des divergences: différence de projet, de méthode, de structuration des bibliographies (les champs retenus sont rarement parfaitement superposables) de matériels de logiciels » (Joubert, 1992: 30-31). Le *Réseau littératures francophones*, les accords entre l'Université de Paris III et l'Université de Laval font aussi preuve de cette volonté de coopération scientifique. Dans une perspective du renouvellement de l'histoire de la littérature francophone par la voie informatique et sur échelle globale, il faut que les différents centres soient coordonnés entre eux, au moyen de rencontres, séminaires de formation, communications régulières.

Il nous reste à évaluer le moyen de partager les thèmes et les résultats de nos tests avec le reste de la communauté scientifique.

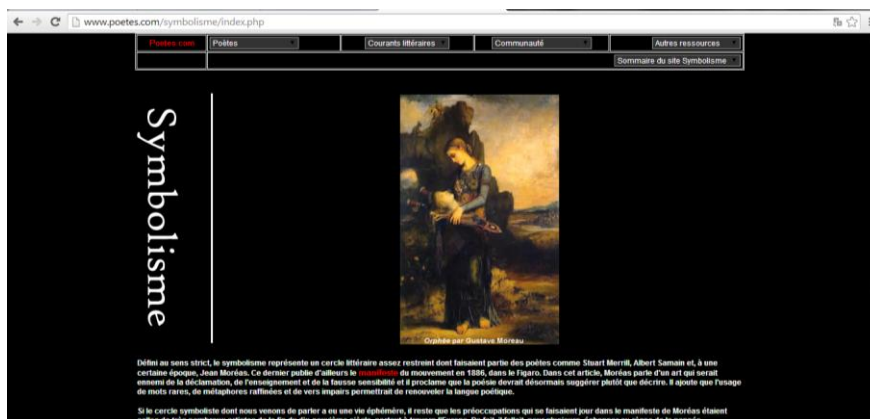
6.3. Faut-il un portail sur le symbolisme ?

L'expérience de la culture digitale est de plus en plus en vogue. Par la navigation sur internet et l'exploration des sources, les lecteurs peuvent acquérir des notions ou des repères sur le symbolisme et restituer aux écrivains belges une certaine autorité.

Par ailleurs, s'il est vrai que le parcours thématique que nous proposons peut mettre en lumière quelques aspects de l'identité culturelle de la Belgique francophone et attirer l'intérêt des chercheurs ou du grand public vers le site des AML, il est aussi vrai que l'internaute ne cherche pas un parcours statique (Web 1.0) mais dynamique (Web 2.0) et libre.

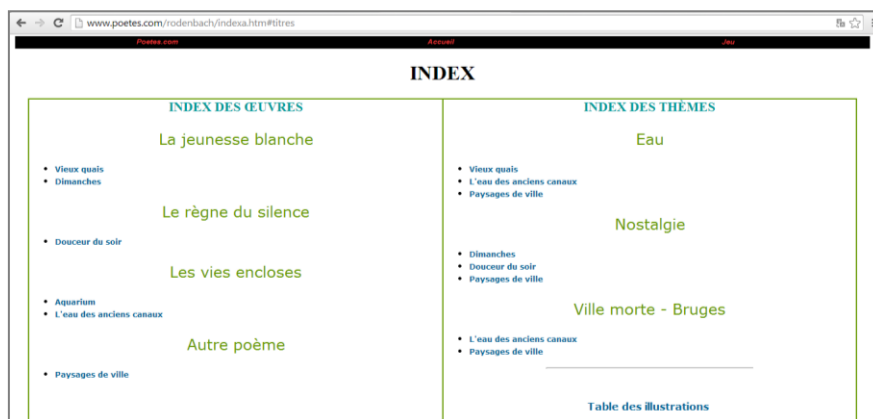
C'est pourquoi il faut nous demander d'abord : un site sur le symbolisme belge est-il vraiment nécessaire ? Notre travail ne fournit pas une quantité suffisante d'informations qui justifie la création d'un site monographique. Mais notre étude peut fournir d'importantes informations qui peuvent être au moins ajoutées à l'intérieur de sites, institutionnels ou pas, déjà existants, et aiguïser la curiosité des internautes pour le patrimoine belge.

D'un côté, l'on peut par exemple ajouter au site de Poetes.com les auteurs belges qui ne sont pas là. Le site propose à l'internaute différentes pistes d'analyse comme le nom ou les thèmes de quelques courants littéraires, parmi lesquels figure le symbolisme :



Cependant, l'on remarque que les seuls auteurs belges mentionnés sont Rodenbach et Verhaeren. Bien que la visualisation résulte agile, les informations bibliographiques sont limitées. Si l'on s'arrête sur Rodenbach, l'on peut cliquer sur le sommaire et entrer dans son œuvre par trois voies possibles.

Index de titres :



Index de thèmes :

www.poetes.com/rodenbach/indexa.htm#themes

INDEX

INDEX DES ŒUVRES	INDEX DES THEMES
<p style="text-align: center; color: green;">La jeunesse blanche</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vieux quais • Dimanches <p style="text-align: center; color: green;">Le règne du silence</p> <ul style="list-style-type: none"> • Douceur du soir <p style="text-align: center; color: green;">Les vies encloses</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aquarium • L'eau des anciens canaux <p style="text-align: center; color: green;">Autre poème</p> <ul style="list-style-type: none"> • Paysages de ville 	<p style="text-align: center; color: green;">Eau</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vieux quais • L'eau des anciens canaux • Paysages de ville <p style="text-align: center; color: green;">Nostalgie</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dimanches • Douceur du soir • Paysages de ville <p style="text-align: center; color: green;">Ville morte - Bruges</p> <ul style="list-style-type: none"> • L'eau des anciens canaux • Paysages de ville <p style="text-align: center; color: blue;">Table des illustrations</p>

Ou Table des illustrations :

www.poetes.com/rodenbach/notes/illus.htm

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Degouve de Nuncques (William), *Le canal*, Rijksmuseum Kroller-Muller (Otterlo).
- Knaoff (Fernand), *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte*, Collection privée.
Reflets, Groeningemuseum (Bruges).
Bruges. Un portail, Clemeas-Seh-Museum (Neuss).
- Konyoshi (Itagawa), *Poisson-chat*.
- Lévy-Dhurmer (Lucien), *Portrait de Georges Rodenbach*, Musée d'Orsay (Paris).

Sauf mention contraire, les illustrations ont été digitalisées par Jacques Lemaire.

Georges Rodenbach © Jacques Lemaire, 1999-2003

Chaque illustration est à son tour reliée :

www.poetes.com/rodenbach/anciens_canaux.htm

L'EAU DES ANCIENS CANAUX

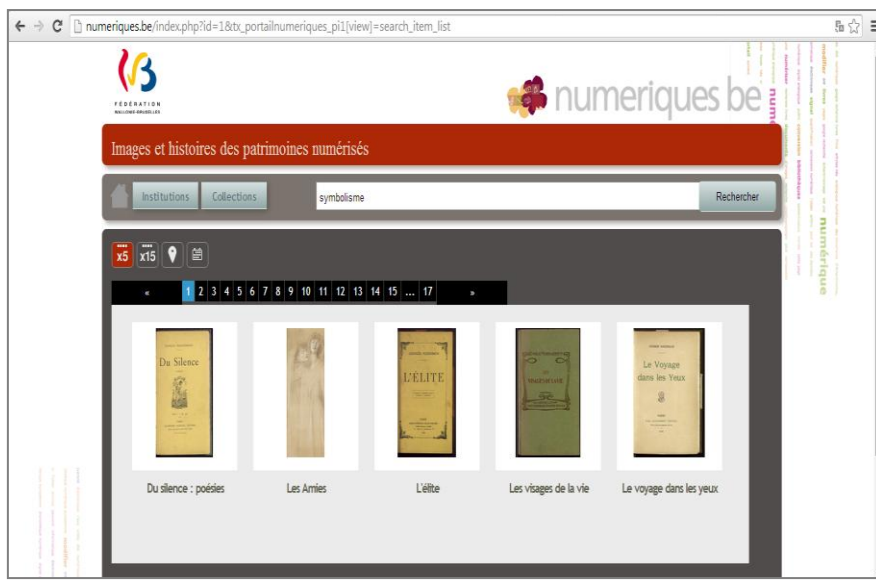


Reflet par Fernand Knaoff

L'eau des anciens canaux est défilé et mentalo,
Si morte, parmi les vies mortes, aux quais
Parés d'arbres et de pignons en entlaido
Qui sont, dans cette eau pisseuse, à peine décalqués,
Eau vieillie et sans force : eau malheure et dépitée
De tout élan pour se raler contre la brise
Qui lui cresse trop de rûes... Oû la triste eau
Qui va pleurer sous les points noirs et qui s'afflige
Des reflets qu'elle doit porter, ses vraments logs,
Et qui lui sont comme un immobile fardeau,
Mais, trop légère, à la surface qui se moque,
Elle perd ses reflets, comme on perd la mémoire,
Et les délaie en de coillus mirages gris.
Eau si dolente, au point qu'elle en semble mortelle,
Pourquoi si rûe et si déjà nulle ? Et qu'a-t-elle,
Toute à sa somnolence, à ses songes aigris,
Pour n'être ainsi plus qu'un traître miroir de verre
Oû la lune elle-même a de la peine à vivre ?

Ce site offre un aperçu sur la production artistique de l'époque mais n'est pas associé à d'autres pages institutionnelles, de sorte que les références sont sauvées et reprogrammées dans un serveur privé en HTML.

Il existe donc une autre alternative qui consiste à ajouter les informations ou les images dans les sites publics qui puisent directement aux sources numérisées intégrales. Dans ce deuxième cas, la sélection de mots que nous avons réalisée peut être intégrée dans le système d'encodage sous forme de métadonnée hypertextuelle. De fait, les métadonnées peuvent fournir une procédure intéressante de diffusion qui laisse à l'internaute la liberté disons illimitée de naviguer parmi les œuvres ou dans le site d'une telle ou une autre bibliothèque. En plus des AML, l'on songe par exemple au portail Numeriques.be:



Il contient de nombreuses ressources textuelles et visuelles organisées selon des collections principales qui sont ultérieurement filtrables par des mots clés. Si l'on écrit « symbolisme » l'on a accès à une série de documents qui sont associés à des métadonnées préétablies (éléments techniques comme le nom de l'institution, la collection, la date de création, les auteurs, les contributeurs et les éditeurs, le type de ressource, la langue et le code de l'objet) et spécifiques (thèmes, brèves descriptions et même vidéos) Ces derniers sont choisis par les documentalistes ou proposés par les

chercheurs. Quant aux images, voilà ci-dessous un exemple de l'*Étude de femmes* de Khnopff:



En ce qui concerne les documents papier, l'on prend comme exemple *La chanson d'Ève* de Van Lerberghe :



L'on trouve dans la partie inférieure, l'Identifiant de l'objet (ELB-AML-MLPO-20120) et un lien avec Plus d'informations sur la ressource qui permet à l'internaute de se connecter directement au site des AML et télécharger l'archive complet de l'édition originelle de 1904 en format PDF ou TXT.

Somme toute, grâce aux campagnes de numérisation entreprises par les AML ou d'autres portails et à ce type de processus informatique, une approche thématique traditionnelle comme celle que nous venons de proposer devient utile tantôt pour

les notes qui accompagnent les sources, tantôt pour l'établissement des connexions hypermédiatiques. En vue d'un usage des sites reposant principalement sur une interactivité, nous souhaitons contribuer à la diffusion des œuvres symbolistes belges sous de nouvelles perspectives et offrir à des publics variés une source d'informations sur le capital littéraire de la Belgique francophone.

Conclusions

Première partie

Avec l'épanouissement du symbolisme, la poésie, le roman, le récit, le théâtre, la musique, la peinture et aussi l'architecture « font de l'eau partout ». Ce n'est pas pour mettre en valeur un simple décor paysager ou un phénomène naturel (même atmosphérique) que les écrivains insistent sur cet élément naturel ; c'est plutôt pour en faire un sujet littéraire plein de valeurs sémiologiques originelles différentes de celles véhiculées par le baroque, le rococo, le romantisme ou le naturalisme.

Notre thèse s'est proposée d'approfondir cette question et d'explorer les évolutions et les singularités des thématiques engendrées par ces eaux que l'on dit dormantes, au sein d'un corpus élargi et de genres hétérogènes. Une fois les thèmes inventoriés, l'examen des représentations nous a montré que l'univers aquatique connu à cette époque un certain nombre de mutations qui eurent une incidence notable sur l'histoire de la littérature. Dans cette optique, la thématologie s'est avérée utile pour apporter de nouvelles informations sur la période. De fait, le réseau de thèmes qui a surgi nous a permis de mieux cerner l'imaginaire onirique, les bouleversements littéraires et les changements de paradigmes qui caractérisent la fin du XIX^e et le XX^e siècle.

Le cadre méthodologique interdisciplinaire s'est révélé aussi très efficace dans la mesure où nous avons pu légitimer et comprendre la relation entre la mythologie, les cosmogonies, l'imaginaire, l'imagination paysagère, la perception que l'homme a du monde et la symbologie qu'il accorde aux figures aquatiques.

Quant aux répercussions du numérique dans les études comparatives, la troisième partie fait sans doute preuve de l'importance du dialogue entre les chercheurs des disciplines traditionnelles et les théoriciens des plus récentes humanités numériques. De fait, les résultats quantitatifs ont confirmé nos hypothèses initiales.

Nous avons donc commencé par questionner la pertinence de la thématologie en tant que type d'étude littéraire actuel et efficace pour l'analyse des corpus. Le bref répertoire critique que nous avons résumé nous a servi à expliquer l'adhésion aux théories avancées par Raymond Trousson d'après qui le thème est

l'expression particulière d'un motif, son individualisation, le résultat du passage du général au particulier. Ensuite, nous avons qualifié notre motif de mythique.

En ce qui concerne la relation entre les mythes cosmogoniques et les mythes littéraires, nous avons démontré qu'elle débouche sur les représentations de l'imaginaire du sujet plongé dans l'activité poétique et onirique. C'est pourquoi nous avons avancé la définition des « eaux dormantes ». À cette époque la plupart des mythes, des personnages légendaires, des référents minéraux et cosmogoniques se confondent et convergent avec des représentations aquatiques. D'ailleurs, les nœuds thématiques rattachés aux eaux « dormantes » sont le reflet des archétypes primitifs qui ont mis en œuvre une révolution d'ordre langagier et spirituel (retour à la langue originelle, renouveau du rite sacralisant, accès à la dimension du rêve) sans précédents.

Pour expliquer la théorie du mythe comme représentation de phénomènes naturels et proposer la locution du « drame aquatique » nous avons fait recours au drame solaire de Müller et Cox et à la « tragédie de la nature » dont parle Mallarmé dans *Dieux antiques* (1880). Donc, la formule baudelairienne des « correspondances » transperce les effets de l'homonymie qui sous-tend la mythologie comparée et dont l'unité étymologique mallarméenne fait preuve. Le principe de l'analogie universelle que propose Baudelaire se trouve notamment au cœur de la poésie décadente et symboliste, et trouve certains fondements dans la pensée primitive. Parallèlement, nous avons questionné l'influence du *Primitivisme* flamand comme véhicule d'une métaphysique cosmologique qui touche aux sources de l'âme et qui se manifeste dans les représentations de la matière liquide. Du côté belge, l'on doit surtout à Maeterlinck la réactualisation du primitivisme appliqué à l'attitude poétique et l'union de l'âme à la réalité de l'univers. Dans les traductions de *L'Ornement des noces spirituelles* (1891) de Ruysbroeck l'Admirable et *Le Cahier bleu* (1888), Maeterlinck érige la notion du « primitif » au niveau du mythe et il plaide pour un retour aux racines.

Quel est donc le rapport entre l'eau, l'activité idéative et l'activité rêveuse ? Bachelard et Eliade ont traité la symbolique de l'eau et sa relation avec l'imaginaire humain de forme exhaustive. Bachelard a été le premier qui a essayé de réunir la critique thématique et la mythocritique avec les études sur l'imaginaire aquatique ; de plus, il considère l'élément naturel

comme une des sources principales de l'imagination créatrice et de l'origine du langage. C'est pourquoi quelques références à cet auteur nous ont semblé opportunes. L'imaginaire rattaché aux eaux « dormantes » est plus qu'une source de mythologies et de personnages légendaires : il est la matrice des rêves et des paysages intérieurs.

La relation entre paysage aquatique et « paysage de l'âme » est bientôt éclairée. Les images du monde sensible telles qu'elles s'offrent à la vue ne sont plus seulement à « regarder » mais elles sont à « réinventer ». Le dispositif de l'eau se prête parfaitement à l'éclatement des points de vue, condition préalable à l'activité idéative. À la fin du XIX^e siècle, il s'agit pour le sujet de supprimer la réalité matérielle des impressions qui lui viennent de la contemplation de la nature ou de la ville –entendues comme entités autonomes– pour les imager sur le plan personnel et artistique. L'âme du paysage liquide miroite et se double dans le paysage de l'âme. Une fois les figures aquatiques mises en contexte, l'imagination se laisse frapper par la nature de l'homme, d'où le désir d'engendrer un nouveau paysage intime tout en revenant à l'instar des mythes, des légendes et des cosmogonies.

Il nous a paru intéressant de commencer par une rapide panoramique sur les manifestations aquatiques depuis la fin du XVIII^e siècle pour visualiser les transformations mises en acte par les poètes de notre corpus. Nous avons limité l'observation à quelques textes baroque et aux principaux auteurs romantiques, à savoir Rousseau (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782 ; *Julie ou la nouvelle Héloïse*, 1761), Saint-Pierre (*Paul et Virginie*, 1787 ; *Voyage à l'Île de France*, 1773), Lamartine (*Jocelyn*, 1793 ; *Méditations poétiques*, 1820 ; *Le Lac*, 1816 ; *Sapho, élégie antique*, 1823), Théophile Gautier (*Néréides*, 1852), Nerval (*Mélusine, ou les Filles du feu*, 1854 ; *Les Nuits d'octobre*, 1851 ; *Sylvie. Souvenirs du Valois*, 1853), Banville (*Les Cariatides*, 1842 ; *Les Stalactites*, 1846 ; *Les Exilés*, 1867 ; *Odes funambulesques*, 1857 ; *Le Sang de la coupe*, 1874 ; *Sonnailles et clochettes*, 1888 ; *Dans la fournaise*, 1892), Balzac (*L'eau dans La Comédie humaine*, 1969), Chateaubriand (*Mémoires d'Outre-tombe*, 1809-1841 ; *Vie de Rancé*, 1844 ; *Génie du christianisme*, 1866), Hugo (*Le Rhin*, 1842 ; *Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir*, 1836 ; *Le feu du ciel*, 1836 ; *Un jour je vis*, 1856 ; *Les Contemplations*, 1855 ; *Les Travailleurs de la mer*, 1866), Flaubert (*L'éducation sentimentale*, 1869), Lemonnier (*La Vie Belge*, 1905). L'observation des

représentations aquatiques au sein de ces textes nous amène à la conclusion que le baroque est centré sur les effets d'illusion, du monde renversé et d'une nature rhétorique ; le romantisme prône l'élan sublime par l'expression des paysages-états d'âme caractérisés par l'océan indomptable, la mer agitée, les naufrages, les marécages, les étangs, les lacs, les rivières toute puissantes. Ces paysages sont liés à l'exploration des sentiments, de la passion, de la mélancolie et de l'amour ou transformés en allégorie de la vie ou de la mort. L'espace physique s'oriente vers l'homme et se transforme en une véritable expérience du sublime, tandis que les symbolistes prennent le pas sur les prédécesseurs et s'étalent vers la quête de l'absolu et vers l'exploration d'un « autre monde », celui de l'inconscient. Leur désir d'espace se dirige vers les profondeurs aquatiques dont les ténèbres constituent un univers infini et insondable. Les symbolistes établissent une correspondance entre le référent liquide, son idée, son double intérieur et l'image chargée de l'exprimer, tout en faisant recours aux rêveries éveillées qui se produisent devant les miroirs des eaux (naturels ou artificiels qu'ils soient). L'homme perçoit la nécessité de sonder et de contrôler la nature du « dehors » et du « dedans ».

Cela va de pair avec l'évolution du concept de paysage : à la fin du XIX^e siècle, artistes et écrivains abandonnent à jamais la représentation positiviste et mimétique du monde pour créer des paysages intimes symboliques, tout en explorant les potentialités de l'activité onirique et de la rupture du plan cartésien. C'est la raison pour laquelle ils s'intéressent tellement à l'eau.

Les propriétés déformantes de l'eau calme, stagnante ou suspendue confondent les bornes, figent le temps, mettent en communication le haut et le bas, englobent le tangible et l'impalpable jusqu'à la dissolution des matières. Le référent représenté et le référent représentant s'unissent. L'être qui regarde est la chose, la chose regardée est l'être. Ainsi, des décadents et symbolistes trouvent dans cet élément une source d'inspiration à la fois qu'un élément qui invite à l'introspection, à l'engloutissement vers un abîme où plonge l'imagination créatrice. Seule l'écriture analogique qui se dérobe à l'expression directe est capable d'approcher l'invisible caché au fond de leur âme. Mais le labyrinthe des réverbérations fascine et inquiète car les reflets que l'on trouve « dedans » peuvent tromper ou s'avérer révélateurs.

D'abord, nous avons passé en revue quelques textes de Baudelaire *Les Fleurs du Mal*, 1857), Verlaine (*Les Fêtes galantes*,

1869 ; *Poèmes saturniens*, 1866 ; *Romances sans paroles*, 1874), Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897 ; *Les Poésies*, 1886), Rimbaud, Valéry (*Album de vers anciens 1890-1900*, 1920), Huysmans (*En Rade*, 1887), Régnier, Gide (*Le Voyage d'Urien*, 1893) Mirbeau (*Le Calvaire*, 1886) pour en détacher les thèmes qui nous intéressent. Ensuite, nous nous sommes penchés sur Gilkin, Maeterlinck (*Serres chaudes*, 1889), Rodenbach (*Le Règne du Silence*, 1891 ; *Bruges-la-Morte*, 1892 ; *Le Voile*, 1893 ; *Le Musée des Béguines*, 1893 ; *Les vies encloses* ; *Le Miroir du ciel natal*, 1898) et Van Lerberghe, pour anticiper quelques thèmes que nous avons analysés en détail dans la deuxième partie, tels que les villes endormies, les canaux aplatis, l'aquarium glauque, l'œil vitré et l'âme lunaire.

En réponse aux questions posées au début, nous pouvons affirmer qu'il existe un ensemble d'analogies thématiques et formelles dans la quasi-totalité des fictions de l'époque. Qu'il emprunte les espaces urbains ou naturels, les surfaces des lacs, des canaux ou des marais, l'emploi des eaux dormantes dépasse toute conception imitative de la nature et celle du motif esthétisant pour transmuier le paysage de l'âme.

Si les romantiques cherchent dans la contemplation du paysage naturel l'émotion et la quête du sublime, les décadents et les symbolistes cherchent de leur côté à synthétiser et à multiplier l'hétérogénéité du monde (sensible et intelligible). Ils s'évadent dans des rêves qui leur confèrent un sentiment d'unité cosmogonique à son tour figé dans le tissu poétique, tout en affirmant la primauté du monde idéal sur l'identité de la Nature.

Les images empruntées à l'eau visent, en dernière instance, à détourner de la réalité immédiate au profit de l'expression idéaliste éminemment intime –qui est au fond un prolongement du réel au sens platonicien–.

Pour conclure, nous nous sommes interrogés sur ce que les représentations de l'eau nous disent à propos de la perméabilité des genres et des arts à la fin-de-siècle. Nous avons démontré qu'il y a d'importantes contaminations entre les différentes disciplines qui sont d'ailleurs repérables au niveau des procédés esthétiques et des composantes littéraires. L'importance de la peinture et de la musique au sein de l'écriture est d'ordre capital, comme le témoignent l'étroite relation entre les artistes et le réseau de thèmes que nous avons inventorié.

Deuxième partie

Le critère que nous avons suivi pour classer la pléiade de thèmes s'est balisé sur la différenciation de deux principales sous-catégories : personnages et figures aquatiques d'inspiration mythique d'une part, cosmogonies et paysages liquides de l'autre.

Les personnages féminins associés à l'univers aquatique sont plus que les porte-parole du nouveau langage poétique. Elles parlent du questionnement identitaire, des tentatives de création et des appels à l'idéal ; c'est pourquoi elles deviennent l'objet d'interprétations superposées (mythologique, biblique, légendaire et historique) et contradictoires (mythique et réelle, idéale et fatale, belle et monstrueuse, sacrée et démoniaque). Divines ou païennes, fascinantes ou repoussantes, les figures féminines qui s'inspirent des déités antiques, des personnages ou des créatures légendaires (comme par exemple Eve, Vénus, Galatée, Léda, Salomé, Hélène, Judith, Cléopâtre, Ophélie, Mélusine ou les sirènes, chimères et les néréides) entretiennent des rapports avec l'inconscient et aboutissent à un renouvellement poétique d'ordre « cosmogonique » que nous avons corroboré dans la deuxième partie.

Coïncidant avec différentes formes de l'eau et symbolisant soit la fécondité soit la maternité, ces personnages sont envisagés comme matrices de l'activité imaginative et de l'art lui-même. En ce qui concerne le principe des contraires, elles fusionnent les pôles négatif-positif, elles peuvent prendre les semblances d'un être angélique ou démoniaque, elles dispensent angoisses et soulagements, elles gardent interrogations et mystères. La femme est aussi une source d'inspiration et la destinataire du poème : Rodenbach consacre à son aimée les *Vers d'amour* (1884), le recueil *Le Voyage dans les Yeux* (1893), en plus de nombreuses poésies parmi lesquelles rappelons « Litanies d'amour » et « Mysticisme » (*La jeunesse blanche*, 1886).

Les femmes féériques qui apparaissent et disparaissent au bord des surfaces calmes ou qui dansent « au clair de lune, en blanc souliers »⁷⁴⁰, font progressivement place aux femmes profanes de nature ambiguë. Il s'agit d'êtres qui attirent et repoussent à la fois

⁷⁴⁰ VERHAEREN, Émile (1925). « Chant de l'eau ». *Les Blés Mouvants*. Paris : Mercure de France, p. 81. Dans la première édition du recueil le poème s'intitulait « Ruisseau ». *Id.* (1912). *Les Blés Mouvants*. Bruxelles : Georges Crès et C.

mais qui, en dernière instance, sont la porte d'accès au voyage intérieur.

Le château, la tour, la maison entourés par les eaux et habités par des reines et des dames, constituent les points de départ de cette initiation. Situés entre le Cosme et le monde imaginaire, leur exploration conduit souvent à l'élévation morale. L'âme d'Elskamp prend les contours d'une « petite maison » dans laquelle vivra son aimée : « Et j'ai construit une petite maison [...] Et c'est vous qui serez cette reine »⁷⁴¹. Les châteaux apparaissent aussi dans les romans poétiques de Gourmont (*Le château singulier*, 1894), Rachilde (*Les Hors nature*, 1897) Gide (*Le Voyage d'Urien*, 1893), Dujardin, Demolder (*Les patins de la Reine d'Hollande*, 1896 et *Le jardinier de la Pompadour*, 1904) ou Eekhoud (*Kermesses*, 1883).

Mais la rencontre de ces dames énigmatiques peut conduire également à la dépravation de l'âme. Nous retrouvons là une justification du recours aux créatures hybrides (mi-femme et mi-animal) ou folles. Ce « ravissant mystère » qui séduit est pour Eekhoud un Phénix qui quitte l'amoureux sans remords et le laisse désespéré : « Comment devrais-je, moi, jeune autant que pas un, / Me désoler toujours en regrettant l'œil brun / De celle qui trompa mon cœur naïf et tendre ?... »⁷⁴² ; de son côté, Gilkin parle d'une « Vénus vénéneuse, / Née, en un froid minuit, des flots bourbeux du Styx!⁷⁴³ ». Par ailleurs, le monstre s'avère l'incarnation multiforme de l'être qui se dissout finalement dans la figure de l'androgynie liquide. Quant aux folles, la célèbre Ophélie n'est pas la seule qui habite les imaginaires fin-de-siècle car elle se superpose à la morte et à la dormeuse, et donc à l'expérience de la noyade intérieure et de la rêverie des eaux. Maeterlinck transforme la jeune fille dans l'âme du poète (« Aquarium », *Serres chaudes*, 1889), Verhaeren dans le cadavre de la raison (« La morte », *Les villages illusoires*, 1894) et Rodenbach dans la liquéfaction du cœur et de la ville (« Paysages de ville. V ». *Le Règne du silence*, 1891) et *Bruges-la-morte*). D'après Verhaeren, elle devient aussi une cosmogonie : « Comme tous les grands complexes poétisants, le complexe d'Ophélie peut monter jusqu'au niveau cosmique. Il symbolise alors une union de

⁷⁴¹ ELSKAMP, Max (1892). « D'aimer ». *Dominical*. Op. Cit., pp. 46-48.

⁷⁴² EEKHOUD, Georges (1879). « Phénix ». *Les Pittoresques*. Op. Cit., p. 10.

⁷⁴³ *Id.* (1892). « Le possédé ». *Ténèbres*. Op. Cit., p. 63.

la Lune et des flots. Il semble qu'un immense reflet flottant donne une image de tout un monde qui s'étiole et qui meurt »⁷⁴⁴.

Femmes cosmogoniques et femmes mythologiques, les personnages que nous avons inventoriés ne sont que de diverses expressions d'un même drame aquatique –d'ailleurs uni au drame solaire mallarméen– qui évolue vers la résolution des contraires, la création d'une autre réalité (paysage de l'âme) par la voie artistique et la quête de l'unité absolue (Cosme - âme).

En ce qui concerne Vénus, quelques textes de Valéry, Régnier (« Veneri benevolenti », *Premiers poèmes*, 1889), Eekhoud (« Invitation », *Myrtes et Cyprès*, 1870), Hannon (« Ostende », *Au clair de la dune*, 1909), Verhaeren (« Vénus ardente », *Poèmes*, 1895) « Vénus », *Les forces Tumultueuses*, 1902) nous confirment qu'elle est entendue comme le principe de l'auto-génération poétique.

Salomé-Hérodiade est envisagée comme le mythe de la princesse orientale aux cheveux dorés, au tempérament fougueux et ornée de bijoux étincelants ; bref, un drame solaire tout entier que l'on retrouve chez Flaubert (*Salammbô*, 1862, *Hérodiade* 1877), Lorrain (*La forêt bleue*, 1882), Banville (*Hérodiade* 1857, *Les rimes dorées*, 1870), Laforgue (*Salomé*, 1887), Baudelaire et Mallarmé (*Hérodiade*, 1864-67), parmi d'autres. Son nom évoque en même temps le sadisme, les péchés et l'amour destructeur. La luxure est associée à la dépravation, à la perte des idéaux moraux et à la dégradation de la beauté, d'où la connexion de la femme lubrique avec la bête ou le monstre.

À l'égard de la femme-bête, l'on songe d'abord à Mélusine symbiose des milieux hétérogènes qui ne peuvent pas coexister dans la réalité : elle incarne la notion de limite en tant que lien et frontière perméable (humain-inhumain, terre-eau, intérieur-extérieur), d'où son association au monde amphibie propice au déploiement de l'imagination. Nous retrouvons la fée aussi chez Maeterlinck, sous la variation de Mélisande (*Pelléas et Mélisande*, 1892). Cependant, les symbolistes s'emparent d'autres créatures emblématiques.

Le cygne est une créature qui peut se submerger et s'envoler, apparaître dans le ciel et disparaître sous l'eau, chanter ou regarder

⁷⁴⁴ VERHAEREN, Émile (1895). « Mes Mortes ». *Les Villages illusoire précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire*. Bruxelles : Editions Labor, pp. 96-97.

en silence. D'après Rodenbach : « ces cygnes, ce sont les âmes de naguères [...] / Poètes s'apprenant aux silences de l'Art »⁷⁴⁵.

La réflexion sur le regard nous a conduits à aborder le mythe de Narcisse et le dispositif des yeux. Souvent liés à la femme, ils sont une frontière entre deux univers (minéral et imaginaire) qui ouvrent l'accès à la déformation subjective de la parole et à la rêverie profonde. Les yeux se tournent vers un espace clos qui ne s'élargit pas en surface (plan horizontal) mais qui se creuse dans les profondeurs (plan vertical). Emergent ici des images singulières – surtout chez Rodenbach ou Verhaeren – telles que l'« aquarium mental », la « boule de verre », la « serre chaude », le « verre ardent », le « cristal bleu », la « cloche à plongeur », « la cabine de reflets » ou « fenêtre-œil », qui parlent de l'inconscient du poète, des perspectives à double sens (dehors-dedans, fini-infini ; sujet qui regarde-sujet qui peut être regardé) et des distorsions des formes.

Cette dernière propriété se rattache à l'extraordinaire qualité polymorphique des créatures qui elles peuvent adopter la forme de monstres indéterminés, fées méchantes ou dames hybrides. En fin de compte, Nymphes, néréides, sirènes, génies des eaux, monstres, oiseaux, cygnes, poissons symbolisent le mystère caché sous la surface du reflet et sont inséparablement liés à la quête du « moi » et à la découverte de l'inconnu qui fascine et angoisse en même temps. Cette recherche est effectuée le plus souvent dans le songe et au sein des paysages brumeux ou nocturnes.

Quant à ces derniers, les images des astres reflétés dans l'eau, de la lune éclairant la surface, des étoiles couchant derrière l'horizon marin ou le soleil d'or éclairant sont d'autres thématiques dérivées qui déterminent la relecture moderne des récits des origines. Avec la symbolique complexe liée à la féminité, ces images marquent le cycle rythmique de la nature, de la purification, de la vie, de la mort aquatique (d'où le thème obsédant de la noyade, euphémisé par l'union du corps et de l'espace naturel) et de la renaissance.

Tenant compte de cette liquéfaction cosmique, nous avons structuré un parcours thématique pour expliquer la théorie de la formation de cet autre univers qui est le paysage de l'âme. Sur la base des binômes eau-air, eau-terre, eau-feu et par l'analyse des couleurs de l'eau, nous avons regroupé les thèmes qui appartiennent aux cosmogonies et aux paysages de l'âme.

⁷⁴⁵ RODENBACH, Georges (1888). « Du silence. XIX ». *Le règne du silence*. Paris : Lemerre, p. 217.

Nous avons corroboré que les artistes amplifient les images littéraires de la rencontre entre les surfaces lacustres et le ciel de sorte à produire leur unisson, « On voit le ciel et l'eau se renvoyer la lune ! »⁷⁴⁶ écrit Rodenbach. Le cours des astres, l'alternance des saisons, l'évolution des phénomènes atmosphériques, le changement de l'eau et de la végétation, se trouvent reliés l'un à l'autre dans une unité cosmique où le rythme primordial de la veille et du sommeil, de la nuit et du jour, de la mort et de la vie, demeure l'essence même de la quête de l'âme. Ces éléments font le pont entre l'ici et l'au-delà, entre l'au-dessus et l'en-dessous comme le font également certaines constructions humaines (tours, cathédrales ou villes toutes entières) qui structurent cette architecture profonde et emportée vers l'azur idéal.

L'astre lunaire se noie dans l'inconscient et se transforme en une composante emblématique de l'univers imaginaire. La lune est une compagne du poète, elle le séduit et le console. Elle devient en l'occurrence une fée blanche, une figure protectrice, une déesse mystérieuse, comme chez Gille (*Clair de lune*, 1985) et charmante, comme chez Le Roy (« Le poète », *Chanson du pauvre*, 1907). Mais elle peut devenir la déesse de la mort ou la reine de la nuit mélancolique qui accompagne le sujet dans la descente aux enfers ou dans les ténèbres, comme chez Maeterlinck (« Tentations », *Serres chaudes*, 1889). Par contre, l'astre solaire est le phare qui illumine et rallume. Par la liquéfaction de la lune et du soleil, nous pouvons donc observer la transposition du paysage intérieur en paysage poétique.

Comme les astres, les phénomènes atmosphériques sont des éléments aériens qui influent sur la perception du monde, traduisent et modèlent les fluctuations des états et peuvent générer une ambiance de désarroi, de peur, de solitude, de mystère ou de rêve. « Ah! cette pluie en nous! c'est comme une araignée / Qui tisse dans notre âme avec ses longs fils d'eau », écrit Rodenbach (« Au fil de l'âme. XV », *Le règne du silence*, 1891) ; ou encore, dans *Cloches du dimanche* (1891), il aboutit à une réminiscence baudelairienne d'un dimanche ennuyeux propice au repli sur soi. Cette condition de clôture « dans un jardin fermé » (*Jeunesse blanche*, 1886) est proche du recueillement de Maeterlinck (« Serre chaude ». *Serres chaudes*, 1889) ou de Ghil (« Lieu de Lauriers », *Légendes d'Âmes*

⁷⁴⁶ RODENBACH, Georges (1888). « Le Cœur de l'Eau. III ». *Le Règne du silence*. Op. Cit., p. 47.

et de sang, 1885), et elle est souvent associée à l'atmosphère mortuaire de la ville. Chez Verhaeren la pluie est sombre et interminable « Longue comme des fils sans fin » (« La pluie », *Les villages illusoires*, 1895). Mais la personnification du sujet mélancolique peut se produire aussi par la neige ; ainsi, d'après Gilkin, « La neige tombe sur mon âme » (« L'hiver du cœur », *Le cerisier fleuri*, 1899), ou d'après Le Roy, « C'est bientôt le vent et la neige / Qui pleurent dans les cheminées » (« Voila l'hiver, voila les peines », *La Chanson du pauvre*, 1907). Nous avons finalement constaté que les représentations de l'eau météorologique s'inscrivent dans un mouvement cosmique circulaire : celui qui fond et confond les mondes et qui illustre le fonctionnement de l'imagination transformationnelle. Les brumes sont assez symboliques dans la mesure où –grâce à leurs propriétés motrices (ascension-descente, apparition-disparition) et chromatiques–, elles rappellent la fumée, la vapeur (phénomènes naturels), mais aussi le linceul, le linge, la dentelle, le voile, la toile et, par correspondance, le tissu poétique (artefacts culturels). Ainsi, les brouillards nordiques tombent sur les pages de Rodenbach (*Rendez-vous tristes*, 1886 ; *Le Règne du silence*, 1888 ; *Le Carillonneur*, 1897 ; *Le Rouet de Brumes*, 1901) et des symbolistes belges en créant un paysage dépourvu de toute précision géographique et temporelle.

En ce qui concerne la rencontre de l'eau et de la terre, elle fait d'abord songer au mélange de l'élément liquide avec la terre d'origine, notamment la boue. Elle est la matière primordiale qui amalgame et lie les formes des êtres. Avec le liquide amniotique, la vase serait la sève de la création artistique. Une surabondance de vocables se rapportant à la vase et à la boue jalonnent les œuvres symbolistes d'un bout à l'autre et établissent des points de repère multiples. Le lac et l'étang sont également au cœur des œuvres symbolistes et poursuivent le processus d'« idéalisation cosmique » qui se produit pendant la rêverie poétique. Le lac fin-de-siècle se charge de significations héritées du romantisme et il devient un dispositif de rêverie intégré à l'image de la femme (amoureuse ou mortifère), ainsi qu'un endroit mystérieux où se produit l'union du sujet lyrique avec le Cosme. Quant aux fleuves, ils marquent des coordonnées spatiales que le poète a pour tâche d'annuler. Ainsi, comme le brouillard qui efface les limites (au sens naturel et au sens figuré), le fleuve qui disparaît à l'horizon ou qui « serpente » perd sa valeur de repère cartésien et rend mystérieux le territoire où se déroule la quête artistique. Les fleuves immobiles aux errances sans

fin et les rivières des villes tracent le pays dans lequel le « je » commence son dépaysement identitaire. Ils provoquent le vertige et déclenchent le mécanisme de la mémoire pour enrayer l'écoulement du temps. Les villes flamandes occupent une place privilégiée dans la production symboliste car le labyrinthe aquatique immobile qui les caractérise reflète le déambulement onirique sur fond de réel.

Pour ce qui est des rapports entre l'élément liquide, le feu et les thèmes subordonnés (soleil couchant, chevelure rousse et dorée, surface aquatique, astres lumineux, miroir, yeux, fleurs, bijoux étincelants), nous avons corroboré la correspondance entre le « drame solaire » mallarméen et la locution du « drame aquatique » que nous avons avancé.

En dernière instance, nous avons constaté que la couleur devient l'intermédiaire indispensable dans la complémentarité du clair et de l'obscur (dualité du monde) aussi bien que dans la construction des paysages (intérieurs et extérieurs). L'enjeu de l'ombre et de la lumière (déclencheur de l'*Ur*), le pouvoir évocateur des couleurs (catalyseur de l'imaginaire), le teint comme vecteur primordial de l'émotion, la synthèse entre la couleur et la musique débouchent sur l'esthétique décadente et symboliste pour éclairer d'abord l'idée et peindre ensuite image. Le célèbre *Traité des couleurs* (1808-1810) de Goethe, l'essai *Sur la vue et les couleurs* (1816) de Schopenhauer, *l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* (1827) d'Humbert de Superville et *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes* (1837) de Frédéric de Portal, eurent un fort impact sur l'observation des phénomènes naturels et psychologiques au XIX^e siècle. Leurs spéculations appartenaient en propre à l'œil, au regard et donc au sujet lui-même, à sa perception du monde physique et de l'esprit. D'après les symbolistes observer la nature c'est la recréer, poétiser est inscrire l'intériorité dans l'unité cosmique. La couleur s'avère une clé d'ouverture sur la connaissance à l'instar de l'écriture ou de la musique. Sans prétendre y apporter une attention exhaustive, nous avons évoqué quelques couleurs de l'eau (le blanc, le noir, l'azur, l'or) qui tracent une ingénieuse métaphore filée entre les thèmes traités et la « cosmisation » du sujet. L'astre lunaire, les cygnes, les lys, les toiles, les béguines, les dentelles, l'hostie, la femme angélique et la neige, pour ne citer que quelques éléments, sont principalement associés au blanc et ils renvoient aux propriétés bénéfiques. Lorsqu'ils sont combinés avec le noir ils acquièrent généralement des significations négatives, comme par exemple les

surfaces noires des canaux malsains, la nuit des ténèbres ou les cygnes noirs du désespoir. L'or et l'azur se rattachent principalement à la lumière du soleil et à l'ondoiement chromatique du ciel. Ainsi se projette une analogie avec la luminosité de la parole et la manifestation de l'idéal.

Ces eaux que l'on dit dormantes sont un réservoir inépuisable d'inspiration, une source de visions oniriques et le germe du paysage de l'âme. Elles sont une substance polymorphe qui permet au sujet d'entrer en résonance avec des références soit mythiques soit spirituelles et des récits cosmogoniques qui interrogent le rapport de l'être au Cosme.

Somme toute, ces eaux engendrent sans cesse une nouvelle matière : la parole poétique⁷⁴⁷.

⁷⁴⁷ Il aurait été intéressant d'approfondir l'étude de l'imaginaire pictural à cette étude de la poésie mais la recherche en aurait été trop notablement allongée.

Troisième partie

Afin de corroborer les analyses et les conclusions de notre étude thématique –certes ponctuelle tant par le nombre des écrivains comparés que par le nombre des œuvres sollicitées– du point de vue quantitatif, nous avons donc fait recours au numérique et aux plus récentes technologies.

Influencés par la normalisation progressive des avances informatiques au sein des sciences humaines, nous avons fourni un positionnement qui vise à conjuguer les acquis théoriques des disciplines traditionnelles et l'analyse informatisée du texte littéraire. Pour des raisons opérationnelles et dans le cadre du programme de soutien au patrimoine littéraire des *Archives & Musée de la Littérature* (AML), nous avons limité la troisième partie au corpus des auteurs belges (12 auteurs en total).

À présent, nous sommes d'accord pour affirmer qu'il est possible de constituer un objet pour les études littéraires à partir d'un corpus numérique en ligne (137 titres en total) et que la démarche comparatiste réalisée sous forme interdisciplinaire contribue, en même temps, à la mise en valeur des œuvres francophones moins connues du symbolisme.

En ce qui concerne l'analyse lexico-thématique, une fois les thèmes sélectionnés et les fichiers numérisés, nous avons appliqué des outils informatiques *Linux* pour le repérage des occurrences qui nous intéressaient (175 en total). Cela nous a permis d'élaborer des statistiques et de réaliser des diagrammes circulaires fort instructifs qui nous ont réaffirmé les hypothèses d'ordre qualitatif. Parallèlement, nous nous sommes intéressés aux 25 premiers termes les plus fréquents dans l'œuvre de chaque auteur. Nous avons ensuite comparé les résultats entre nos auteurs dans le but de dresser la liste des 10 thèmes absolus rattachés au motif des eaux dormantes qui nous parlent, plus généralement, de l'imaginaire artistique fin-de-siècle. Nous avons eu la confirmation que certaines représentations littéraires se rattachent tantôt à l'univers aquatique (mythes, personnage légendaires, cosmogonies), tantôt à l'univers intérieur du sujet (paysage de l'âme), tout en respectant un certain ordre : « œil-yeux », « noire(e/s) », « mort(e/s) », « cœur(s) », « âme(s) », « blanc(he/s) », « ciel(eux) », « or », « rose/s/eaux) », « fleur(s) », « femmes(s) », « mer(s) », « maison(s) », « ville(s) », « Anvers », « bleu(e/s) », « blond(e/s) », « chair(s) », « château(x) », « fenêtre(s) », « feu(x) », « flot(s) », « lampe(s) »,

« lune(s) », « ombre(s) », « pâle(s) », « pierre(s) », « reine(s) ». Il ressort de cette analyse que le paysage de l'âme serait une caractéristique du symbolisme spécifiquement développée par les auteurs belges.

Certes, pour obtenir des informations plus précises il faudrait soumettre au test informatique la bibliographie intégrale des auteurs élus, mais cela nous donne au moins un premier aperçu sur les possibilités du numérique. D'ailleurs, pour obtenir des données encore plus complètes, il reste à appliquer le même processus de vérification aux œuvres françaises et comparer enfin les résultats⁷⁴⁸.

Il faut donc tenir compte des imprécisions que les outils et les formats informatiques supposent. D'abord, nous avons testé seulement les titres cités dans notre étude préalable ; ensuite, le numéro des textes varie selon l'auteur (Demolder: 5 ; Eekhoud: 19 ; Elskamp: 3 ; Gilkin: 10 ; Giraud: 14 ; Hannon: 4 ; Le Roy: 2 ; Maeterlinck: 10 ; Van Lerberghe: 4 ; Verhaeren: 36 ; Waller: 2) et les pourcentages des occurrences peuvent donc varier si l'on considère plus de documents ; de plus, nous avons utilisé uniquement les œuvres libres de droits (de ce point de vue, l'analyse de Maeterlinck n'est pas exhaustive, par exemple) ; encore, les OCR que nous avons interrogés n'ont pas été corrigés (c'est pourquoi les outils peuvent n'avoir pas reconnu des accents ou la transcription automatique de certains mots) ; nous n'avons pas élargi notre liste de mots à toutes les variations sémantiques possibles (comme par exemple les verbes et les pronoms) ; finalement, nous n'avons pas procédé à l'indexation intégrale de chaque document. Les statistiques présentées sont sujettes à des approximations qu'il faut pourtant considérer.

Cependant, nos hypothèses initiales ont été vérifiées et nous pouvons affirmer que le corpus numérique comme objet d'étude organisé autour d'un motif central s'est avéré très fonctionnel pour un chercheur en littérature comparée. D'un côté, la mission de conservation du patrimoine mise en œuvre par les bibliothèques numériques nationales, les musées virtuels ou les sites savants associés aux centres de recherche, offre un soutien extraordinaire à la recherche scientifique (copies de sources originelles, fichiers gratuits en *streaming*, assistance technique, mise au jour des banques de données). De l'autre, le chercheur peut à son tour

⁷⁴⁸ Il aurait été intéressant d'approfondir l'étude de l'imaginaire pictural à cette étude de la poésie mais la recherche en aurait été trop notablement allongée.

engendrer des résultats éventuellement convertibles en métadonnées. S'il est vrai que notre étude numérique permet de revenir sur l'interprétation des œuvres décadentes et symbolistes, le parcours thématique proposé ne requiert pas nécessairement la création d'un nouveau site monographique. Les résultats peuvent être intégrés dans des banques multidisciplinaires ou dans des sites existants et scientifiquement fiables (comme Numeriques.be) avec le but d'enrichir ou mettre à jour les informations concernant le symbolisme.

Somme toute, notre propos a été celui de mettre à la disposition des chercheurs en littérature, mais aussi des scolaires et du grand public, une partie de fonds des AML et de diffuser les noms des écrivains belges francophones du tournant de siècle peu connus.

Bibliographie

1. Corpus d'œuvres primaires

Auteurs

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

1.2. Corpus d'œuvres secondaires

Auteurs

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

1.3. Œuvres de fictions citées

Auteurs

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

2. Études sur le symbolisme et la fin-de-siècle

3. Études portant sur la thématologie, la mythocritique et l'imaginaire

Essais théoriques

Articles monographiques

4. Ouvrages et articles généraux

5. Études sur les Humanités numériques

6. Anthologies et ouvrages de référence

1. Corpus d'œuvres primaires

Auteurs

- DEMOLDER, Eugène (1891). *Contes d'Yperdamme*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1896). *La Légende d'Yperdamme*. Paris : Mercure de France ; avec une couverture et 9 dessins hors texte d'Etienne MORANNES, un frontispice, un dessin hors texte, une étude et 3 vignettes de Félicien ROPS.
- (1896). *Les Patins de la Reine de Hollande*. Bruxelles : Éd. du Coq rouge.
- (1899). *La Mort aux berceaux*. Paris : Mercure de France.
- (1904). *Le jardinier de la Pompadour*. Paris : Mercure de France.
- EEKHOUD, Georges (1884). *Kermesses*. Bruxelles : Henry Kistemaeckers ; illustré de dix compositions de Frans VAN KUYCK ; contient une lettre d'Edmond de GONCOURT.
- (1886). *Kees Doorik*. Bruxelles : Henry Kistemaeckers ; avec une lettre d'Edmond de GONCOURT dans le 1er volume et une carte de visite d'Alphonse DAUDET dans le second volume.
- (1887). *Nouvelles Kermesses : mœurs flamandes*. Bruxelles : Mme Veuve Monnom.
- (1877). *Myrtes et Cyprès*. Paris : Librairie des Bibliophiles.
- (1877). *Zigzags poétiques*. Paris : Librairie des Bibliophiles.
- (1878). *Raymonne*. Anvers : Imprimerie Mees & Cie.
- (1879). *Les Pittoresques*. Paris : Librairie des Bibliophiles.
- (1888). *La Nouvelle Carthage*. Bruxelles : Henry Kistemaeckers.
- (1891). *Les fusillés de Malines*. Bruxelles : Paul Lacomblez ; en frontispice, dessin original au fusain de L. DARDENNE ; contient deux lettres de F. SEVERIN, A. GOFFIN et un imprimé de Ad. REYDAMS.
- (1892). *Le cycle patibulaire*. Bruxelles : Henry Kistemaeckers.
- (1893). *La Nouvelle Carthage ; Les Emigrants ; Contumace ; La Bourse ; Le Carnaval ; La Cartoucherie*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1899). *Escal-Vigor*. Paris : Société du Mercure de France.
- (1904). *L'autre vue: roman*. Paris : Mercure de France.
- (1912). *Les libertins d'Anvers: légende et histoire des Loïstes*. Paris : Mercure de France.
- (1920). *Dernières Kermesses*. Bruxelles : La soupente.
- (1923). *Le terroir incarné*. Bruxelles : La renaissance d'Occident.
- (1926). *Voyous de velours ou l'autre vue: roman*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- (1926). *La nouvelle Carthage: tomes I et II*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- (1929). *Proses plastiques*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- ELSKAMP, Max (1892). *Dominical* ; propriétairement orné par Henry VAN DE VELDE. Anvers : J.-E. Buschmann ; avec une lettre d'Elskamp à Georges Eekhoud.
- (1893). *Salutations, dont d'angéliques*. Bruxelles : Paul Lacomblez (rehaussées à la couverture d'une ornementation par Henry VAN DE VELDE ; avec une lettre d'Elskamp à Georges Eekhoud.
- (1898). *Enluminures : paysages, heures, vies, chansons, grotesques*. Bruxelles : Lacomblez.

- GHIL, René (1885). *Légendes d'âmes et de sang*. Paris : L. Frinzine et Cie.
- GILLE, Valère (1887). « Poésies ». AAVV, *Parnasse de La Jeune Belgique*. Paris : Léon Vanier.
- GILKIN, Iwan (1897). *La nuit*. Paris : Librairie Fischbacher. Nouvelle édition *Id.* (1911). *La Nuit*. Paris : Mercure de France.
- (1890). *La damnation de l'artiste*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1892). *Ténèbres*. Lithographie d'Odilon Redon. Bruxelles : Deman.
- (1899). *Le cerisier fleuri*. Paris : Librairie Fischbacher.
- (1899). *Prométhée : Poème dramatique*, Paris : Librairie Fischbacher.
- (1900). *Jonas*. Bruxelles : Henri Lamertin.
- (1906). *Etudiants russes : Drame en trois actes*. Bruxelles : La Belgique artistique et littéraire.
- (1919). *Le Roi Cophétua : Drame*. Bruxelles : Cahiers indépendants.
- (1926). *Œuvres : Egmont : drame ; Savonarole : drame* ; illustrations de Victor STUYVAERT et Marguerite CALLET-CARCANO. Paris : La Connaissance ; Bruxelles : Le Livre belge.
- (1923). *Le sphinx à l'église*. Revue *Le Flambeau*, Bruxelles.
- GIRAUD, Albert (1883). *Le scribe*. Bruxelles : Lucien Hochsteyn.
- (1884). *Pierrot lunaire : rondels bergamasques*. Paris : Alphonse Lemerre.
- (1888). *Hors du siècle*. Paris : Léon Vanier.
- (1888). *Pierrot Narcisse ; Songe d'hiver ; Comédie fiabesque ; Hors du siècle* Paris : Léon Vanier.
- (1891). *Les dernières fêtes*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1894). *Les dernières fêtes ; Hors du siècle II : Sous la couronne : Devant le sphynx*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1898). *Héros et Pierrots*. Paris : Librairie Fischbacher.
- (1910). *La guirlande des dieux*. Bruxelles : Lamertin.
- (1912). *La frise empourprée ; La guirlande des Dieux ; Le sang des roses*. Bruxelles : Henri Lamertin.
- (1921). *Le miroir caché*. Bruxelles : La vie intellectuelle.
- (1921). *Le laurier*. Bruxelles : [s. n.] ; eaux-fortes de Constant DRATZ.
- (1923). *Hors du siècle : (1885 - 1897)*. Bruxelles : La vie intellectuelle
- (1924). *Le concert dans le musée*. Bruxelles : La vie intellectuelle.
- (1921). *Eros et Psyché*. Bruxelles : Maurice Lamertin.
- HANNON, Théodore (1887). *La Valkyriegole (parodie-Éclair)*. Bruxelles : Aux Iles amazones.
- (1888). *Une Messe de Minuit*, poème fantastique, illustré par Amédée LYNCTI, Bruxelles.
- (1888). *Au pays de Manneken-pis ; Rimes de joie* Bruxelles : Messageries de la Presse.
- (1909). *Au clair de la dune*. Paris : Dorbon aîné.
- LEMONNIER, Camille (1905). *La Vie belge*. Paris : Fasquelle.
- (1911). *La chanson du Carillon*. Paris : Pierre Lafitte.
- LE ROY, Grégoire (1907). *La Chanson du pauvre ; Mon cœur pleure d'autrefois*. Paris : Mercure de France.
- MAETERLINCK, Maurice [1888] (1977). *Le Cahier Bleu*. Édition critique de WIELAND-BURSTON, Joanne, Gand : Fondation Maurice Maeterlinck.
- (1889). *Serres chaudes*. Bruxelles : P. Lacomblez.

- (1891). *Les sept princesses*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- [1891] (1990). « Introduction ». *L'Ornement des noches spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable*, traduit du flamand. Bruxelles : Les Éperonniers/Passé Présent.
- (1892). *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles : Lacomblez.
- (1895). *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*. Bruxelles : Lacomblez.
- [1896] (1908). *Le trésor des humbles*. Paris : Mercure de France.
- (1896). *Images japonaises*. Tokyo : T. Hasegawa.
- (1905). *Les Heures d'après-midi*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1999). *Œuvres I. Le Réveil de L'Âme*. Choix de texte établi et commenté par Paul Gorceix. Bruxelles : Editions Complexe.
- POICTEVIN, Francis (1883). *Ludine*. Bruxelles : Kistemaeckers.
- RODENBACH, Georges (1877). *Le foyer et les champs : poésies*. Bruxelles : G. Lebrocqy ; Paris : Société générale de Librairie catholique
- (1879). *Les tristesses: poésies*. Paris : Alphonse Lemerre.
- (1880). *La Belgique : 1830 - 1880 : Poème historique*. Bruxelles : Office de publicité - Lebègue et Cie.
- (1881). *La mer élégante : poésies*. Paris : Alphonse Lemerre préface de Jean AICARD.
- (1884). *Vers d'amour*. Bruxelles : *La Jeune Belgique*.
- et WALLER, Max (1884). *La Petite Veuve : Saynète en un acte, en prose*. Bruxelles : J. Fink.
- (1884). *L'hiver mondain*. Bruxelles : Henry Kistemaeckers ; illustré de deux croquis de Jan VAN BEERS.
- (1886). *La jeunesse blanche : Choses de l'enfance ; Premier amour ; Soirs de province ; Les jours mauvais ; Mélancolie de l'art*. Paris : A. Lamerre.
- [1887] (1923). « Livre de Jésus. VIII ». Longtemps resté inédit, l'ouvrage fut publié en dans les *Œuvres* de Georges Rodenbach. Paris : Mercure de France, Vol. I.
- (1888). *Du silence : poésies*. Paris : Alphonse Lemerre.
- (1889). *L'art en exil*. Paris : Librairie moderne.
- (1891). *Le règne du silence : poème*. Paris : Bibliothèque Charpentier.
- (1892). *Bruges-la-Morte*. Paris : E-Flammarion ; frontispice de Fernand KHNOPFF et 35 illustrations.
- (1894). *Musée de béguines*. Paris : Charpentier. - Eugène Fasquelle.
- (1895). *La vocation*. Paris : Paul Ollendorff ; illustrations de H. CASSIERS.
- (1895). *Les tombeaux*. Paris : Imprimerie Chamerot et Renouard La petite histoire est de Georges RODENBACH ; les simples images sont de James PITCAIRN-KNOWLES.
- (1895). *Les Vierges*. Paris : Imprimerie Chamerot et Renouard La petite histoire est de Georges RODENBACH ; les simples images sont de Joseph RIPPL-RONAI.
- [1896] (1916). *Les vies encloses*. Paris : Fasquelle.
- (1897). *Le Carillonneur*. Bruxelles : Passé Présent; Paris : Bibliothèque Charpentier.
- (1897). *Le Voile*. Paris : Paul Ollendorff.

- (1898). *Le miroir du ciel natal : poème*. Paris : Bibliothèque Charpentier – Fasquelle.
- (1899). *L'élite*. Paris : Bibliothèque Charpentier - Eugène Fasquelle.
- (1899). *L'arbre*. Paris : Paul Ollendorff; illustrations de PINCHON.
- (1901). *Le rouet des brumes : contes posthumes*. Paris : Société d'éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff.
- [1901] (1914). *Le Rouet de Brumes*. Paris : Flammarion.
- (1913). *La jeunesse blanche*. Paris : E. Fasquelle.
- (1924). *Evocations*. Paris : La renaissance du livre.
- [s. d.]. *En exil : roman*. Paris : La renaissance du livre.
- VAN LERBERGHE, Charles (1894). *Les flaireurs*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1898). *Entrevisions*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1904). *La chanson d'Eve : Premières paroles ; La tentation ; La faute ; Crépuscule*. Paris : Société du Mercure de France.
- (1906). *Pan : Comédie satirique en trois actes, en prose*. Paris : Société du Mercure de France.
- VERHAEREN, Émile (1883 ; 1886 ; 1894). *Les flamandes : Poésies ; Les moines : Poésies ; Les apparus dans mes chemins : Poésies*. Bruxelles : Lucien Hochsteyn ; Paul Lacomblez ; Paris : Alphonse Lemerre.
- (1885). *Cahier de vers*. Bruxelles : Dietrich & C.
- (1891). *Les apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Paul Lacomblez.
- (1891). *Flambeaux noirs*. Bruxelles : E. Deman.
- (1893). *Les campagnes hallucinées*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1894). *Les villages illusoires ; Les apparus dans mes chemins ; Les vignes de ma muraille*. Paris : Société Mercure de France. Orné des images de Joseph Heymans et Ferdinand Khnopff.
- (1895). *Les villages illusoires*. Bruxelles : Edmond Deman; ornés de quatre images par George MINNE.
- (1895). *Les Villes tentaculaires*. Bruxelles : E. Deman. Ornementations par Théo Van Rysselberghe.
- (1895). *Poèmes : les bords de la route. Les Flamandes. Les moines*. Paris: Mercure de France.
- (1895). *Almanach : cahier de vers*. Bruxelles : Dietrich et Cie; ornementé par Théo VAN RYSSELBERGHE.
- (1896). *Poèmes (Nouvelle série) : Les soirs ; Les débâcles ; Les flambeaux noirs*. Paris : Mercure de France.
- (1898). *Poèmes : troisième série*. Paris : Mercure de France.
- (1898). *Les aubes*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1899). *Les visages de la vie*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1900). *Petites Légendes*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1900). *Le cloître*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1902). *Les forces tumultueuses*. Paris : Mercure de France.
- (1904). *Les tendresses premières*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1904). *Toute la Flandre I : Les tendresses premières ; La guirlande des dunes*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1905). *Les Heures d'après-midi*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1906). *La multiple splendeur : poèmes*. Paris : Mercure de France.
- (1908). *Toute la Flandre II : Les Héros*. Bruxelles : Edmond Deman.

- (1910). *Toute la Flandre : Les villes à pignons*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1910). *Les rythmes souverains : Poèmes*. Paris : Mercure de France.
- (1911). *Toute la Flandre III : Les plaines*. Bruxelles : Edmond Deman.
- (1912). *Les blés mouvants*. Paris : Georges Crès et Cie ; portrait de l'auteur gravé sur bois par P.-E. VIBERT.
- (1912). *Hélène de Sparte : Tragédie en quatre actes*. Paris : Nouvelle revue française.
- (1912). *Les Blés Mouvants*. Bruxelles : Georges Crès et Cie.
- (1914 - 1915). *Le crime allemand*. Paris : Maison du Livre frontispice de LOBEL-RICHE.
- (1916). *Parmi les cendres : la Belgique dévastée*. Paris : Georges Crès et Cie ; frontispice de HUYGENS.
- (1916). *Les ailes rouges de la guerre*. Paris : Mercure de France.
- (1917). *Les Flammes Hautes*. Paris : Mercure de France.
- (1920). *A ceux qui viennent : Poème inédit*. Paris : François Bernouard ; avec un portrait par Georges TRIBOUT.
- (1923). *Les heures : Les heures claires ; les heures d'après-midi ; les heures du soir*. Paris : Helleu et Sergent, Editions d'Art Edouard Pelletan ; ornements dessinés et gravés sur bois par J.-L. PERRICHON.
- (1927). *Les flamandes ; et Les bords de la route ; suivi de Poèmes inédits*. Bruxelles : Editions du Nord Emile VERHAEREN ; aquarelles de Henri CASSIERS ; préface de René GOLSTEIN.
- (1928). *Impressions*. Paris : Mercure de France.
- WALLER, Max (1883). *La vie bête*. Bruxelles : A. Brancart; préface de Camille LEMONNIER ; eau-forte de Théodore HANNON ; contient 1 billet aut. s. de Max WALLER à Georges EEKHOUD.
- (1883). *Le baiser: nouvelles* ; dessin de Fernand KHNOPFF. Bruxelles : *La Jeune Belgique*.

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

- AAVV (1887). *Parnasse de La Jeune Belgique*. Paris : Léon Vanier Emile. VAN ARENBERGH, Paul BERLIER, André FONTAINAS, Georges GARNIR, Iwan GILKIN, Valère GILLE, Octave GILLION, Albert GIRAUD, Théodore HANNON, Paul LAMBER, Charles VAN LERBERGHE, Grégoire LE ROY, Maurice MAETERLINCK, Léon MONTENAEKEN, Fernand SEVERIN, Lucien SOLVAY, Hélène SWARTH, Max WALLER ; sous la direction littéraire de Iwan GILKIN, Albert GIRAUD et Max WALLER.
- AAVV (1898). *James Ensor peintre et graveur*. Paris : La plume. Textes par Blanche ROUSSEAU, Edgar BAES, Christian BECK, Louis DELATTRE, Max ELSKAMP, James ENSOR, André FONTAINAS, Arnold GOFFIN, Théo HANNON, Jules DU JARDIN, Hubert KRAINS, Georges LEMMEN, Camille LEMONNIER, Maurice MAETERLINCK, Camille MAUCLAIR, Octave MAUS, Constantin MEUNIER, Pol DE MONT, Maurice DES OMBIAUX, Edmond PICARD, Georges RENCY, Octave UZANNE et Emile VERHAEREN; illustrations de James ENSOR.

- ANGELET, Christian (1982). *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*. Gand : Romanica Gadiensia.
- BERG, Christian (1982). « Le Iorgnon de Schopenhauer. Les symbolistes Belges et les impostures du réel ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. Vol. 34, n°34.
- (1985). «^oLecture^o». VERHAEREN, Émile. *Les Villages illusoire; précédés de Poèmes en prose et de la Trilogie noire (extraits)*. Bruxelles : Labor, pp. 186-200.
- (1989). « Schopenhauer et les symbolistes belges ». *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- BLADEL, Maurice (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles : Éditions de la Renaissance d'Occident.
- BORACZEK, Aurore (1999). « Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach ». BERTRAND Jean-Pierre (éd.). *Le monde de Rodenbach*. Labor : Bruxelles.
- GIRAUD, Albert (1924). « Prologue ». *Le concert dans le musée*. Bruxelles : La vie intellectuelle.
- CAILLER, Pierre (éd) (1949). *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, Lettres et textes inédits 1887-1888*. Genève : Pierre Cailler.
- EIGELDINGER, Marc (1982). « Lecture mythique d'Aube ». *Revue de l'Université de Bruxelles*, n°1-2, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, pp. 141-151.
- FOREST, Philippe (1993). « L'exactitude magique de Georges Rodenbach ». *Nord. Revue de critique et de création littéraires du nord*, n°21, Juin 1993, pp. 11-21.
- GORCEIX, Paul (1975). *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*. Paris : P.U.F.
- (1985). « *Bruges-la-Morte*, un roman symboliste ». *L'information littéraire*, nov.- déc., pp. 205-210.
- (1992). « *Le Carillonneur* (1887) de Georges Rodenbach de la peinture à l'écriture ». TROUSSON, Raymond et SOMVILLE; Léon (éds.). *Lettres de Belgique. En Hommage à Robert Frickx*. Köln : Janus.
- (1997). « Maeterlinck symboliste : le langage de l'obscur ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, Année 1997, n°1-4, pp. 8-13.
- (1997). *Maurice Maeterlinck le symbolisme de la différence*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- (2005). *Maeterlinck : L'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles : Le Cri.
- (2006). *Georges Rodenbach : 1855-1898*. Paris : Honoré Champion.
- KINON, Victor (1898). *Max Elskamp et la poésie de Flandre*. T.à.p. du *Spectateur catholique*.
- LAUDE, Patrick (1990). *Les décors du Silence*. Bruxelles : Labor.
- LUTAUD, Christian (1997). « Le motif de la noyade chez Maeterlinck ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°1-4, Bruxelles.
- (2012). « Le mythe d'Ophélie chez Maeterlinck ». *Textyles*, n°41, Bruxelles.
- LUCIEN, Mirande (1997). *Eekhoud l'étranger la vie et l'œuvre d'un écrivain belge méconnu*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Charles-De-Gaulle Lille III, Lille.

- OTTEN, Michel (1962). « L'écrivain ». HANSE, Joseph, VIVIER, Robert (éds.) (1965). *Maurice Maeterlinck 1862-1962*. Bruxelles : La renaissance du livre.
- RAMAEKERS, Georges (1920). *Eugène Demolder*. Turnhout : Éditions Brepols.
- RENARD; Paul (1993). « Décadentisme et idéalisme : Rodenbach et Lemonnier ». *Nord. Revue de critique et création littéraires du nord / pas de calais*, n°21, juin 1993. Lille : Société de littérature du nord, pp. 59-66.
- ROBAEY, Jean (1996). *Verhaeren et le symbolisme*. Modena : Mucchi.
- SIEPMANN, Helmut et TROUSSON, Raymond (1988). *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*. Köln : Dme Verlag.
- TROUSSON, Raymond (1999). *Iwan Gilkin. Poète de la nuit*. Bruxelles : Labor.
- VAUTHIER, Bénédicte (2003). « *Les Rimes de joie* de Théodore Hannon dans *Los Raros* de Rubén Darío ». *Textyles*, n°23, pp. 84-94.

1.2. Corpus d'œuvres secondaires

Auteurs

- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis.
- (1860). *Les Paradis artificiels. Opium et haschischc*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise.
- (1861). « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », article publié pour la 1ère fois le 1er avril 1861 dans la *Revue Européenne*, sous le titre « Richard Wagner ».
- (1866). *Les épaves*. Amsterdam : A l'enseigne du Coq. Édition avec une eau-forte frontispice de Félicien Rops.
- (1887). *Œuvres posthumes et correspondances inédites*. Paris : Quantin.
- (1917). *Le spleen de Paris ou Les cinquante petits poèmes en prose*. Paris : Emile-Paul.
- (1949). *Curiosités esthétiques*. Lausanne : La Guilde du Livre.
- (1956). *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard (Pléiade).
- FIERE, Zénon (1905). *Le Chant du cygne*. Paris : Alphonse Lemerre.
- GIDE, André (1891). *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole*. Paris : Librairie de l'Art indépendant.
- (1891). *Le Prométhée mal enchaîné*. Paris : Mercure de France.
- (1893). *Le voyage d'Urien*. Paris : Librairie de l'Art indépendant.
- (1895). *Paludes. Traité de la contingence*. Paris : Librairie de l'Art indépendant.
- (1912). *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris : Gallimard.
- GOURMONT, Rémy de (1890). *Sixtine. Le roman de la vie cérébrale*. Paris : Paris : A. Savine.
- (1893). *Le Chemin de velours*. Paris : Mercure de France.
- (1894). *Le Château singulier*. Paris : Mercure de France.
- (1899). *Le songe d'une femme : roman familier*. Paris : Mercure de France.
- HUYSMANS, Joris-Karl [1884] (1903). *À Rebours*. Édition limitée et illustrée avec de gravures sur bois en couleurs. St. Jean de Monts : Auguste Lepère.
- (1989). *Certains : G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer*. Paris : P.-V. Stock.

- LAFORGUE, Jules (1887). *Moralités légendaires*. Paris : Librairie de la Revue Indépendante.
- (1880). *Les plaintes et les premiers poèmes*. Paris : J. Hetzel et Cie.
- (1979). *Des Fleurs de bonne volonté, Œuvres complètes*. Genève : Slatkine.
- LAHOR, Jean (1906). *Œuvres*. Paris : Alphonse Lemerre.
- LORRAIN, Jean (1902). *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Paris : Ollendorff.
- MALLARMÉ, Stéphane (1876). *L'Après-midi d'un faune*. Paris : Derenne.
- (1880). *Dieux antiques*. Paris : J. Rothschild éditeur
- (1887). *Album de vers et de prose*. Paris : Librairie Universelle.
- (1893). *Vers et prose : morceaux Choisis*. Paris : Perrin.
- (1895). *La musique et les lettres*. Paris : Perrin et Cie.
- (1896). *Hérodiade*. Paris : Bibliothèque artistique et littéraire.
- (1998). *Œuvres complètes. I*. édition établie et présentée par MARCHAL ; Bertrand, Paris : Gallimard.
- (1899). *Les Poésies*. Bruxelles : E. Deman. Frontispice de F. ROPS.
- (1981). *Correspondance*. Édition établie et présentée par MONDOR, Henri & RICHARD, Jean-Pierre (Tome I); AUSTIN, Lloyd James (Tomes II-XI). Paris : Gallimard.
- (1998). *Œuvres complètes. I*. édition établie et présentée par MARCHAL ; Bertrand, Paris : Gallimard.
- (2003). *Œuvres complètes. II*. édition établie et présentée par MARCHAL ; Bertrand, Paris : Gallimard.
- MIRBEAU, Octave (1887). *Le Calvaire*. Paris : P. Ollendorff.
- MUSSET, Alfred de, (1964). « A quoi rêvent les jeunes filles ? ». *Théâtre I*. Paris : Garnier-Flammarion.
- PELADAN, Joséphin (1892). *Comment on devient fée. Érotique, Amphithéâtre des sciences mortes*, Tome II. Paris : Messen.
- (1894). *L'art idéaliste et mystique*. Paris : Chamuel.
- RACHILDE (1926). *Monsieur Vénus*. Paris : Flammarion.
- RÉGNIER, Henri de (1899). *Premiers poèmes*. Paris : Mercure de France Paris.
- (1911). *Figures et caractères*. Paris : Mercure de France.
- (1897). *Les Jeux rustiques et divins*. Paris : Mercure de France.
- (1889). *Premiers poèmes*. Paris : Mercure de France.
- (1902). *La Cité des Eaux*. Paris : Société du Mercure de France.
- (1895). *Poèmes, 1887-1892*. Paris : Mercure de France.
- (1895). *Les Médailles d'argile*. Paris : Mercure de France.
- RIMBAUD, Arthur (1891). *Reliquaire*. Paris : Léon Genonceaux.
- (1892). *Les Illuminations*. Paris : L. Vanier.
- (1898). *Œuvres*. Paris : Mercure de France.
- SAMAIN, Albert (1911). « Mon âme est une infante... ». *Au Jardin de l'Infante*. Paris : Mercure de France.
- SCHURÉ, Edouard (1921). *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*. Paris : Perrin.
- SUPERVIELLE, Jules (1931). « L'Inconnue de la Seine ». *L'Enfant de la haute mer*. Paris : Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1920). *Album de vers anciens 1890-1900*. Paris : A. Monnier et C^{ie}.
- (1942). *Poésies*. Paris : Gallimard.

- (1957). *Œuvres*. Tome I. Paris : Gallimard.
 VERLAINE, Paul (1866). *Poèmes saturniens*. Paris : Alphonse Lemmerre.
 — (1869). *Fêtes galantes*. Paris : Alphonse Lemerre.
 — (1874). *Romances sans paroles*. Paris : Chez tous les librairies.
 — (1881). *Sagesse VII*. Paris : Société générale de Librairie catholique.
 — (1888). *Amour*. Paris : L. Vanier.
 — (1902). *Œuvres complètes*. Paris : L. Vanier.
 — (1926). *Charmes*. Paris : Gallimard.

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

- ALBRECHT, Florent (2012). *Ut musica poesis. Modèle musical et enjeux poétiques de Baudelaire à Mallarmé (1857-1897)*. Paris : Honoré Champion.
 BALLESTRA-Puech Sylvie (1993). *Lecture de « La Jeune Parque »*. Paris : Klincksieck.
 BEAUNIER André (1902). *La poésie nouvelle : Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Gustave Kahn, Jean Moréas, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Maurice Maeterlinck, Stuart Merrill, Francis Jammes, Paul Fort, Max Elskamp*, Paris : Mercure de France.
 BORNEQUE, Jacques-Henry (1966). *Verlaine par lui-même*. Paris : Seuil.
 CHOCHÉYRAS, Jacques (1990). « La Signification du motif du noyé dans *Ophélie*, *Le Dormeur du val* et *Le Bateau ivre* ». MURPHY, Steve, TUCKER, George Hugo (Eds.) (1990). *Rimbaud à la loupe*. Actes du colloque de « *Parade sauvage* », Charleville- Mézières : Musée-Bibliothèque Rimbaud.
 COUSSEAU, Anne (2001). « *Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle* ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 1/2001, Vol. 101, pp. 105-122.
 DAVIES, Gardner (1959). *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*. Paris : José Corti.
 DUJARDIN, Edouard (1936). *Mallarmé par un des siens*. Paris : Messein.
 FAVIER-RICHOUX, Mireille (1981). « Le thème de l'eau dans *En Rade* de Huysman ». *Les Cahiers naturalistes*, n°55, pp. 129-145.
 GAÈDE, Edouard (1968). « Le problème du langage chez Mallarmé ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, Janvier-Février, n°1. Paris : Presses universitaires de France.
 GALLI, Pauline « Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse », *Fabula / Les colloques en ligne*, « Arts poétiques et art d'aimer ».
 GILL, Austin (1959). « Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé ». *Cahiers de l'association internationale des études françaises*.
 GORCEIX, Paul (1994). « Le paysage urbain chez Rodenbach: reflet et verticalité ». FRIKX, Robert et GULLENTOPS, David (éds.). *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, pp. 9-18.
 MARTY, Éric (1987). *André Gide. Qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture, GIDE, André, « Entretiens Gide-Amrouche ».
 GOURMONT, Remy de (1900). *Les Petites revues, essai de bibliographie*. Paris : Mercure de France.

- GRUBBS, Henry A. (1960). « La nuit magique de Paul Valéry. Étude de *Féerie* ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 60e Année, n°2, Apr. - Jun., 1960, Paris : Presses Universitaires de France.
- LARNAUDIE, Suzanne (1992). *Paul Valéry et la Grèce*. Genève : Droz.
- LAUDE, Patrick (1988). « Les Odelettes d'Henri de Régner : une esthétique de l'allusion ». *Les Lettres Romanes*, n°1-2, Vol. 42, février-mars 1988
- MAURON, Charles (1941). *Mallarmé l'obscur*. Paris : Denoël.
- MARCHAL, Bertrand (1988). *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*. Paris : José Corti.
- MARCHAL, Bertrand (éd.) (1995). *Correspondance complète, 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*. Paris : Gallimard (préface de Yves Bonnefoy).
- MARCHAL, Bertrand (éd.) (1999). *Poésies, Stéphane Mallarmé*. Paris : Ministère des Affaires étrangères.
- MARCHAL, Bertrand (1985). *Lecture de Mallarmé*. Paris : Corti.
- MICHON, Pierre (1978). *Mallarmé et les Mots anglais*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- MORICE, Charles (1889). *La littérature de tout-à-l'heure*. Paris : Perrin et C. Librairies Editeurs.
- PIETRI, Nicole (1973). « Les miroirs de Narcisse ». *Etudes françaises*, Vol. 9, n°4, Paris, pp. 323-336.
- QUEMADA, Bernard (1973). *Paul Verlaine. Concordances Index et Relevés statistiques*. Paris: Librairie Larousse.
- RAYMOND, Marcel (1933). *De Baudelaire au surréalisme*. Paris : Corea.
- RENAULD, Pierre (1973). « Mallarmé et le mythe ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. Janvier.
- STALLONI, Yves (1974). « Verlaine, poète de l'eau ». *Europe*, n°545-546, Septembre 1974, pp. 108-114.
- RANCIÈRE, Jacques (1970). *Mallarmé : La politique de la sirène*. Paris : Hachette.
- MEILLASSOUX, Quentin (2011). *Le nombre et la sirène*. Paris: Fayard.

1.3. Œuvres de fictions citées

Auteurs

- BALZAC, Honoré de (1851). *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris : Marescq et Cie.
- BANVILLE, Théodore de (1857). *Les poésies de Théodore de Banville, 1841-1854*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise.
- (1878). *Poésies complètes*. Paris: G. Charpentier.
- (1880). « Préface ». TAILHADE, Laurent (1880). *Le Jardin des Rêves*. Paris : Alphonse Lemerre.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1966). *Œuvres romanesques complètes*. Paris : Gallimard.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri (1787). *Paul et Virginie*. Paris : De l'imprimerie de Monsieur.
- CHATEAUBRIAND, François-René de (1839). *Les Martyrs ou le triomphe de la Religion Chrétienne*. Livre VI. Paris: Imprimerie de Béthume et Plon.
- (1950). *Mémoires d'Outre-tombe*. Paris: Éditions du Centenaire.

- CYRANO DE BERGERAC, Savinien de [1654] (1933). « Sur l'ombre des arbres dans l'eau ». *Œuvres diverses*. Paris : Librairie Garnier frères.
- GAUTIER, Théophile (1855). *Les beaux arts en Europe*. Paris : Michel Lévy.
- (1858). *Emaux et camées, 2e éd. Augmentée*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise.
- HUGO, Victor (1842) *Le Rhin*. Paris : Hetzel.
- (1842). *Les chants du crépuscule*. Bruxelles : Méline, Cans et Cie.
- (1858). *Les voix intérieures*. Paris : Hachette.
- (1866). *Les travailleurs de la mer*. Paris : A. Lacroix, Verboeckhoven.
- FLAUBERT, Gustave (1877). *Trois contes*. Paris : Charpentier.
- LAMARTINE, Alphonse de (1862). *Jocelyn : épisode*. Paris : L. Hachette et Cie.
- (1922) *Méditations poétiques II*, édités et notés par Gustave Lanson. Paris : Hachette.
- (1823). *Nouvelles Méditations poétiques*. Paris : Hachette.
- NÉRAL, Gérard de (1854). *Les Filles du feu*. Paris : D. Giraud.
- [1854] (1861). *La Bohême galante*. Paris : Michel-Lévy frères.
- (1892). *Sylvie*. Paris : Librairie illustrée.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de (1862). *Isis*. Paris : Paris : A. Savine.

Ouvrages et articles critiques consacrés aux auteurs cités

- BARRÈRE, Jean-Bertrand (1960). *La Fantaisie de Victor Hugo, 1802-1851*. Paris : José Corti.
- GEHU, Edmond P. (1938). « La géographie polaire dans l'œuvre de Jules Verne. III. Le Sphinx des glaces ». *Bulletin de la Société Jules Verne*, n°11. Paris : A.S.
- LAOUREUX, Denis (2008). *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image : les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*. Brasschaat : Pandora.
- LE SCANFF, Yvon (2007). *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris : Éditions Champ Vallon.
- LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent et SCHEFER Olivier (2004). *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*. Paris : José Corti.
- LONGIN (Pseudo-) (1995). *Du sublime*. Trad. Boileau. Paris : Livre de Poche.
- MASSON, Bernard (1969). « L'eau et les rêves dans *L'éducation sentimentale* » *Europe*, Septembre-novembre 1969, pp. 82-100.
- MORNET, Daniel (1907). *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*. Paris : Librairie Hachette.
- OCISOVAI, Dóra (2008). « Les occurrences du registre de l'eau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre ». *ELTE BTK HÖK publikációs felület*. Budapest.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil.
- RICHARD, Jean Paul (1967). *Paysage de Chateaubriand*. Paris : Seuil.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1869). « Cinquième promenade ». *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris : E. Gennequin fils.

- ROBIC, Myriam (2006). « Symbolique de l'eau dans les représentations d'Ophélie chez T. de Banville ». *Equinoxes*, n° 6, Automne 2006, Brown University.
- SAINT DENIS, Edmond de (1963). « Victor Hugo et la mer anglo-normande ». *Les études classiques*, XXXI, n°3, Namur.
- SOURIAU, Maurice (1905). *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris : Ancienne Librairie Lecène.
- STEINMETZ, Jean-Luc (1969). « L'eau dans La Comédie humaine ». *Groupe d'études balzacienne – L'Année balzacienne*. Paris : P.U.F.
- THIBAUDET, Albert (1922). *Gustave Flaubert 1821-1880 : sa vie, ses romans, son style*. Paris : Plon- Nourrit.
- VALLESE, Rosa (1934). *Le thème de la mer dans l'œuvre de Chateaubriand*. Napoli : Desle Alighieri.

2. Études sur le symbolisme et la fin-de-siècle

- ARON, Paul (2004). *Du Pastiche à la parodie et de quelques notions connexes*. Québec : Éditions Nota bene.
- et BERTRAND, Jean-Pierre (2011). *Les 100 mots du symbolisme*. Paris : P.U.F.
- BERG, Christian (1985). « La Jeune Belgique et la Décadence ». *Bulletin de la Société des Lettres françaises de Belgique*, mars 1985.
- BROGNIEZ, Laurence (2003). *Préraphaélisme et symbolisme : peinture littéraire et image poétique*. Paris : Honoré Champion.
- BERTETTI, Fabrizio (1999). « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs ». AAVV *Italies, Revue d'études italiennes*. Université de Provence, n°3, Femmes italiennes, pp. 276-297.
- CASSOU, Jean (1979). *Encyclopédie du Symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, avec la collaboration de Pierre Brunel. Paris : Somogy.
- DE PALACIO, Jean (1974). « Le Mythe de la Décollation et le Décadentisme ». *Revue des Sciences Humaines*, n°153, Paris.
- (1977). « La Féminité dévorante ». *Revue des Sciences Humaines*, n°168, Paris.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993). *Cette Femme qu'ils disent fatale. Misogynie fin de siècle, 1870-1914*. Paris : Grasset.
- FRANGNE, Pierre-Henry (1994). « Mythe et religion dans la peinture symboliste: d'un art mythologique et religieux, au mythe d'une religion de l'art ». AAVV. *Mythes et religions*. Cercle de Réflexion Universitaire du lycée Chateaubriand de Rennes, Rennes : CRDP de Bretagne.
- ERNST, Alfred (1886). « Les origines mythiques de la Tétralogie ». *La revue wagnérienne*. Paris, pp. 338-346.
- GIRAUD, Albert (1924). *Le concert dans le musée*. Bruxelles : La vie intellectuelle.
- GORCEIX, Paul (éd.) (1997). *La Belgique fin de siècle*. Bruxelles : Complexe.
- (1998). *Fin de siècle et symbolisme en Belgique : œuvres poétiques*. Bruxelles : Éditions Complexe.

- GOURMONT, Rémy de (1896). *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Mercure de France.
- GRAUBY, Françoise (1994). *La création mythique à l'époque du symbolisme*. Paris : Nizet.
- GUICHARD, Léon (1963). *La Musique et les Lettres en France au temps du Wagnérisme*. Paris: P.U.F.
- HURET, Jules (1891). *Enquête sur l'évolution littéraire. Conversations*. Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1989). *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris : Plon.
- JUMEAU-LAFOND, Jean-David (1999). *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition du Musée d'Ixelles. Bruxelles : Musée d'Ixelles.
- KAHN, Gustave (1901). *Symbolistes et décadents*. Genève : Slatkine.
- KIES, Albert (1958). « L'image de la Flandre chez quelques écrivains belges de l'époque symboliste ». AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste*. Actes du second congrès national de Littérature Comparée de Lille. Paris : Didier, pp. 103-109.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1991). « La génération de 1880 et la Flandre ». WEISGERBER, Jean (éd.). *Les avant-gardes littéraires en Belgique*. Bruxelles: Labor.
- LEMMEN, Georges (1899). « James Ensor Peintre, graveur, humoriste ». AAVV. *James Ensor peintre et graveur*. Paris : LaPlume.
- LYSØE, Éric (1998). « Pour une approche systémique du symbolisme belge ». *Littérature et nation*, n°18, pp. 19-34.
- LUCBERT, Françoise (2005). *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste de 1882 à 1906*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- MARCHAL, Bertrand, (1993). *Lire le symbolisme*. Paris : Dunod.
- MAUCLAIR, Camille (1899). « James Ensor aquafortiste ». AAVV *James Ensor peintre et graveur*. Paris : La Plume.
- MICHELET JACQUOD, Valérie (2008). *Le roman symboliste : un art de l'« extrême conscience »*. Genève : Droz.
- MICHAUD, Guy (1961). *Message poétique du symbolisme*. Paris : Nizet.
- (1959). *Le thème du miroir dans le symbolisme français*. Cahiers de l'AIEF, Vol. 11, n°1, pp. 199-216.
- OTTEN, Michel (éd.) (1976). *Etudes de littérature française de Belgique*. Bruxelles : Jaques Antoine.
- (1990). « L'Originalité du symbolisme belge ». SONCINI FRATTA, Anna (Dir). *Le mouvement symboliste en Belgique*. Bologna : Clueb.
- PINET, Hélène (2002). « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de L'Inconnue de la Seine ». *Le Dernier Portrait. Exposition présentée au musée d'Orsay du 5 mars au 26 mai 2002*, pp. 175-190.
- PERROT, Jean (1977). *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris : P.U.F.
- PIERRE, José (1991). *L'univers symboliste : décadence, symbolisme et art nouveau*. Paris : Somogy.
- QUAGHEBEUR, Marc (dir.) (2007). *Les villes du symbolisme : Actes du colloque de Bruxelles, 21-23 Octobre 2003*; organisé par Marc

- Quaghebeur et Marie-France Renard en collaboration avec l'Association *Italiques*. Bruxelles, Bern : Peter Lang.
- RAIMOND, Michel (1966). *La crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris : José Corti.
- RAITT, Alan William (1965). Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste. Paris : José Corti.
- RIVIÈRE, Jacques (1913). « Le Roman d'aventure ». *Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai, 1^{er} juin, 1^{er} juillet, Paris.
- ROBERTS – JONES, Philippe (dir.) (1994). *Bruxelles fin de siècle*. Paris : Flammarion. L'ouvrage présente les principaux artistes belges qui ont contribué à l'éclat du mouvement, et compte avec la collaboration de Paul ARON, Françoise DIERCKENS, Michel DRAGUET, Serge JAUMAIN et Michel STOCKHEM.
- ROYAL, Claudia (1994). « *Mulier super bestia. Le diable au féminin ou la lecture perverse de la Décadence.* » *Revue des Sciences humaines*, n°234 (avril-juin 1994), Lille, pp. 97-112.
- SELZ, Jean (1978). *Gustave Moreau*. Paris : Flammarion.
- SONCINI, Anna (2004). « La « Médiévalisation » de la littérature belge de langue française, un archétype flamand ». *Cahiers de recherches médiévales*, n°11, 2004, pp. 2-43.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Flammarion.
- STEAD, Évanghelia et VÉDRINE, Hélène (dir.) (2008). *L'Europe des revues (1880-1920)*. Paris : PUPS.
- VERILHAC, Yoan (2010) *Jeune Critique des petites revues symbolistes*. Saint Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- WYZEWA, Théodore de (1886). « Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 ». *La revue wagnérienne*. Paris, pp. 100-114.
- WOOLLEY, Grange (1931). *Richard Wagner et le symbolisme français. Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste*. Paris : Presses universitaires de France.
- MONTANDON, Alain (dir.) (2001). *Les Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand: Université Blaise Pascal.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille (1993). *Cette femme qu'ils disent fatale*. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Grasset et Fasquelle.

3. Études portant sur la thématologie, la Mythocritique et sur l'imaginaire

Essais théoriques

- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et mythologie dans la littérature française*. Paris : Armand Colin.
- BARTHES, Roland (1957) *Mythologies*. Paris : Seuil.
- BACHELARD, Gaston (1942). *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris : P.U.F.
- (1961). *La Poétique de la rêverie*. Paris : P.U.F.
- (1965). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.

- (1965). *L'air et les songes*. Paris : Jose Corti.
- BRUNEL, Pierre (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris : P.U.F.
- (dir.) (1994). *Mythes et littérature*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- (1998). *L'imaginaire du secret*. Grenoble : Ellung.
- (1999). *Dix mythes au féminin*. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve.
- ELIADE, Mircea (1949). *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot.
- (1965). *Le Sacré et le Profane*. Paris : Gallimard.
- (1952). *Images et symboles*. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1967). *L'interprétation des rêves*. Paris : P.U.F.
- BÉGUIN, Albert (1939). *L'âme romantique et le rêve*. Paris : José Corti.
- BELLER, Manfred (1981). « Thematologie ». SCHMELING, Manfred (éd.), *Thematologie in vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- BERGSON, Henri (1927) *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : P.U.F.
- BREAL, Michel (1882). *Mélanges de mythologie et de linguistique*. Paris : Hachette.
- BRUNEL, Pierre (1977). « Le mythe et la structure du texte ». *Revue des Langues Vivantes*, XLIII.
- BRUNEL, Pierre et CHEVREL, Yves (éd.) (1989). *Précis de littérature comparée*. Paris : P.U.F.
- BUFAO CURIEL, Pedro et GARCÍA CASTELLÓN, Manuel (2010). *Ríos de letras: antología de la imagen del río y del agua en la literatura*. Madrid : Clan Editorial.
- BURGOS, Jean (1977). « Thématique et herméneutique ou le thématicien contre les interprètes ». *Revue des Langues Vivantes*, n°43, pp. 522-534.
- (1982). *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris : Seuil.
- BREMOND, Claude et PAVEL, Thomas (1988). « La fin d'un anathème ». *Communications*, Vol.47, n°1. Paris : Seuil.
- CHOI-DIEL, In-Ryeong (2001). *Évocation et cognition, Reflets dans l'eau*. Paris : P.U.V.
- CIGADA, Sergio (1966). « Cors de chasse e il paesaggio d'anima ». *Tre studi su Guillaume Apollinaire*. Milano : Vita e Pensiero.
- CAMPBELL, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. New York : Bollingen Foundation.
- CAILLOIS, Roger (1958). *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard.
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (éd.) (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Éditions Imago.
- COLLOT, Michel (1997). *Les Enjeux du paysage*. Bruxelles : Ousia.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (éd.) (2006). « Mondes marins du Moyen Âge ». *Senefiance 52*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- DELPECH, François (dir.) (2008). *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- DURAND, Gilbert (1964). *L'imagination symbolique*. Paris : P.U.F.
- [1979] (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod.

- (1980). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Denoël.
- (1989). *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris : P.U.F.
- (1996). « Pas à pas mythocritique ». CHAUVIN, Danièle (éd.). *Champs de l'imaginaire* Grenoble : ELLUG, Ateliers de l'imaginaire.
- ELIADE, Mircea (1949). *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Paris : Gallimard.
- (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.
- (1963). *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard.
- (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- (1975). *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot.
- FRENZEL, Elisabeth (1970). *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart : Kröner.
- (1980). *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart : Kröner.
- FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. Paris : Seuil.
- (1979). Introduction à l'architexte. Paris : Seuil.
- (2001). « Peut-on parler d'une critique immanente? ». *Poétique*, 126, Paris : Seuil.
- GUILLEN, Claudio (2005). *Entre uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona : Tusquets Editores.
- GUILLÉN, Claudio (1955). « Problemas de tematología ». *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, pp. 397-406.
- HELM, Yolande (éd.) (1995). *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*. New York : Peter Lang.
- HIDIROGLOU, Patricia (1994). *L'eau divine et sa symbolique. Essai d'anthropologie religieuse*. Paris : Albin Michel.
- JEUNE, Simon (1968). *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris : José Corti.
- JOST, François (1974). *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis : Bobs Merrill.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Plon : Paris.
- (1974). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- MESLIN, Michel (1978). « Brèves réflexions sur l'histoire de la recherche mythologique ». *Cahiers internationaux du Symbolisme*, n°35-36, Mons : CIEPHUM, pp.194-205.
- MÜLLER, Max (1861). *Lectures on the Science of language*. Vol. I-II. London : Longmans, Green and Co.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (éd.) (1983). *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*. Paris : SFLGC.
- PAULHAN, Jean (1953). *La preuve par l'étymologie*. Cognac : Le temps qu'il fait.
- PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André M. (1967). *La Littérature comparée*. Paris : Armand Colin.
- PRINCE, Gerald (1985). « Thématiser ». *Poétique*, n°64, Novembre, Paris.
- POULET, Georges (1966). *Trois essais de mythologie romantique. Nerval, Gautier, Piranèse*. Paris : José Corti.
- (1961). *Les métamorphoses du cercle*. Paris : Plon
- RICHARD, Jean-Pierre (1979). *Microlectures*. Paris : Seuil.
- ROGER, Alain (dir.) (1995). *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Seyssel : Champ Vallon.

- ROUSSEAU, Andre Michel (1969). « Vingt ans de littérature comparée en France ». *L'Information littéraire*. 21^e année, n°5, novembre-décembre.
- ROUSSET, Jean (1954). « L'eau et le soleil dans le paysage des poètes ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n°6.
- (1956). « L'eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour ». JACQUET, Jean (éd). *Les Fêtes de la Renaissance*. Paris : Éditions du Centre National de la recherche scientifique.
- ROUSSET, Jean (1968). *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIII^e siècle*. Paris : José Corti.
- SHAMA, Simon (1995). *Le paysage et la mémoire*. trad. Josée Kaumoun. Paris: Seuil.
- SOLIE, Pierre (1980). *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande Mère et de ses fils-amant*. Paris : Seghers.
- SOLLORS, Werner (1993). *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.
- STAROBINSKI, Jean (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Flammarion.
- TROUSSON, Raymond (1974). « Les thèmes ». *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire*. Paris : Armand Colin.
- (1965). *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris : Lettres Modernes.
- (1981). *Thèmes et mythes : questions de méthode*. Bruxelles : Editions de l'Université Libre de Bruxelles.
- WEISSTEIN, Ulrich (1974). *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Bloomington : Indiana University Press.
- WELLEK, René et WARREN, Austin (1942). *Theory of Literature*. New York : Harcourt, Brace & World.

Articles et essais monographiques

- ALIX, R., (1991). *L'Univers aquatique de Lamartine*. Charnay-les-Mâcon : Richard Alix.
- ANDRÈS, Philippe (1993). *La Femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de Théodore de Banville*. Paris : Honoré Champion.
- CHANTREAU, Alain (1987). « La mer dans la légende de Tristan et Iseult ». AAVV. *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, n°64, Rennes : SHAB, pp. 19-27.
- CONNOCHIE BOURGNE, Chantal (2004). *La Chevelure dans la littérature médiévale et l'art du Moyen-âge*. Aix-en-Provence : Presses Université Provence.
- COTS VICENTE, Montserrat (1996). « La montaña: del locus horridus al locus almus ». VILLANUEVA, Darío et Cabo Aseguinolaza, Fernando (eds.). *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. 1, Universidad de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela, pp. 239-248.
- DUFOURNET, Jean (1980). « A la recherche de Rutebeuf. Un sobriquet ambigu : Rutebeuf et la poésie de l'eau ». AAVV. *Mélanges de langue et*

- littérature française du moyen âge et de la renaissance offerts à Monsieur Charles Foulon*. Rennes, pp. 105-114.
- GALLAIS, Pierre (1992). *La fée à la fontaine et à l'arbre*. Amsterdam, Atlanta : Rodopi.
- LARANJINHA, Ana Sofia (2004). « La fontaine aux fées dans le Lancelot en prose. Roman anonyme du XIII^e siècle ». *Revista da Faculdade de Letras – Linguas e Literaturas II Série*, Vol XXI, Porto, pp. 169-184.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984). *Les fées au moyen âge - Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris : Champion.
- (1985). « L'eau magique et la femme fée : Le Mythe fondateur du Tristan en prose ». AAVV. *L'Eau au moyen âge*, Aix-en-Provence : Pubs. du Cierma, pp. 201-212.
- KASTNER, Jean-Georges (1858). *Les sirènes : essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation, les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc., considérés dans leurs rapports avec l'histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts*. Paris : G. Brandus et S. Dufour.
- KERDELHUE, Alain (1983). « Les métamorphoses de l'eau dans trois versions de la *Naissance du chevalier au cygne* ». BUSCHINGER, Danielle et CRÉSPIN, André (éds.), *Les quatre éléments dans la culture médiévale*. Göppingen : Kümmerle, pp. 127-140.
- KUKULKA-WOJTASIK, Anna (2005). « L'eau et la symbolique chez Chrétien de Troyes ». MROZOWICKI PIOTR, Michal (éd). *In aqua scribis*. Gdansk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, pp.15-24.
- LARANJINHA, Ana Sofia (2004). « La fontaine aux fées dans le *Lancelot en prose* ». *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. XXI, Porto, pp. 169-184.
- MICHAELSSON, Erik (1959). « L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII^e siècle ». *Orbis litterarum*, n°14, pp. 121-172.
- OCISOVAI, Dóra (2010). « Les occurrences du registre de l'eau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre». ELTE BTK HÖK publikációs felület MTMT 2015229. Budapest, Université Eötvös Loránd.
- (2012). *Le motif de l'eau dans l'esthétique du XVIII^e siècle (Littérature et peinture)*. Thèse de doctorat dirigée par István Cseppentö, soutenue à l'Université d'Eötvös Loránd, Budapest. Ocsovai complète le savoir compartimenté concernant le motif pendant cette période du rococo jusqu'à son expansion dans le préromantisme.
- PICQUET, François (éd.) (1993). *Le fleuve et ses métamorphoses. Actes du colloque tenu à l'Université Lyon 3 – Jean Moulin, les 13, 14 et 15 mai 1992*, Paris.
- PHILIPPE, Walter (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*. Paris : Imago.
- SALY, Antoniette (1978). « Motifs folkloriques dans le *Lancelot* de Chrétien de Troyes ». *Bulletin Bibliographique de la société Internationale Arthurienne*, n°30.

5. Ouvrages et articles généraux

- ARON, Paul (2009). « Le temps qu'il fait : petite météorologie littéraire ». *Le carnet et les instants*, Décembre 2009, n°159, Bruxelles, pp. 2-10.
- et SOUCY, Pierre-Yves (1993). *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*. Bruxelles : Labor.
- BERGER, Corinne et ROQUES, Jean-Luc (2005). *L'eau comme fait social, transparence et opacité dans la gestion locale de l'eau*. Paris : Editions L'Harmattan.
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir) (2003). *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*. Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence
- DE LANDA, Manuel (2012). *Mil años de historia no lineal*. Barcelona : Gedisa.
- DEL LUNGO, Andrea (2014). *La fenestre. Sémiologie et Histoire de la représentation littéraire*. Paris : Seuil.
- DELARUE, Paul et TENÈZE Marie-Louise (2002). *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- DUFOUR, Pierre (1977). « La relation peinture/littérature. Notes pour un comparatisme interdisciplinaire ». *NeoH*, Vol. 1. pp. 141-190.
- ECO, Umberto (2004). *Histoire de la beauté*. Paris : Flammarion.
- FAGAN, Brian (2011). *Elixir. A Human History of Water*. New York : Bloomsbury Press.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- FRÉROT, Antoine (2009). *L'Eau. Pour une culture de la responsabilité*. Paris : Autrement.
- HAMON, Philippe (2007). « Du parapluie ». E. Le Roy LADURIE, J. BERCHTOLD, J.-P. SERMAIN (éds.). *L'Évènement climatique et ses représentations (XVIIe-XIXe siècle) : histoire, littérature, musique et peinture*. Paris : Desjonquères, pp. 488-513.
- LASSERRE, Frédéric et DESCROIX, Luc (2010). *Eaux et Territoires: Tensions, Coopérations et Géopolitique de l'eau*. Ville du Québec : Presses de l'Université du Québec.
- LOPE, H.J. (éd.) (1967). *Mépris de la vie et consolation contre la mort*. Genève : Droz.
- MÉNARD, Louis (1886). *Histoire des Grecs*. Paris : Librairie Ch. Delagrave.
- MORNET, Daniel (1907). *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre* ; Paris : Hachette.
- PASTOUREAU, Michel (2000). *Histoire du bleu*. Paris : Seuil.
- PORTAL, Frédéric de [1837] (1957). *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*. Paris : Niclus.
- RIBÉMONT, Bernard (éd.) (1996). *L'Eau au Moyen Âge. Symboles et usage*. Orléans : Paradigme.
- SANDRAS, Michel (1995). *Lire le poème en prose*. Paris : Dunod.
- THOMASSET, Claude, JAMES-RAOUL, Danièle (éds.) (2002). *Dans l'eau, sous l'eau. Le monde aquatique du Moyen Âge*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- VAN TIEGHEM, Paul (1930). *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. Paris : Alcan.

6. Études sur les Humanités numériques

- BEHAR, Henri et FAYOLLE, Roger (1990). *L'Histoire littéraire aujourd'hui*. Paris : Armand Colin.
- BEHAR, Henri (1986). « Un projet de banque de données d'histoire littéraire ». *Méthodes quantitatives et informatiques dans l'étude des textes*. Genève : Slaktine.
- BERNARD, Michel (1988). « La Banque de Données d'Histoire Littéraire ». *Bulletin de l'Association Enseignement Public et Informatique (EPI)*, n°51, septembre 1988, pp. 172-177.
- BERNARD, Michel (1992). « La banque de données d'histoire littéraires ». *Les banques de données littéraires comparatistes et francophones*. Limoges : Pulim.
- (1992). « La banque de données d'histoire littéraire. Principes, pédagogie, perspectives ». *Texte*, n°12, Trinity College, University of Toronto.
- (1994). *De quoi parle ce livre? Elaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*. Paris : Champion-Slatkine.
- (2003). *Études Littéraires Assistées par Ordinateur. Réflexions sur les conditions d'émergence d'une discipline*. Paris : Université de la Sorbonne Nouvelle.
- DIXON, Dan (2012). « Analysis Tool or Research Methodology : Is There an Epistemology for Patterns ? ». *Understanding Digital Humanities*, New York : Palgrave MacMillan.
- ETIENNE, Brunet (1990). « Apport des technologies modernes à l'histoire littéraire ». BEHAR, Henri et FAYOLLE, Roger (dir). *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris : Armand Colin.
- FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2010). «La codificación XML/TEI de textos medievales», *Memorabilia*, n°12, pp. 219-247.
- HAYLES, Katherine (2012). « How We Think: Transforming Power and Digital Technologies ». BERRY, David (éd). *Understanding Digital Humanities*. New York: Palgrave MacMillan.
- JOUBERT, Jean-Louis (1992). « Le réseau littératures francophones de l'UREF et la recherche bibliographique ». VUILLEMIN, Alain *Les banques de données littéraires comparatistes et francophones*. Limoges : Presses de l'Université de Limoges.
- KIYINDOU, Alain (2009). *Fractures, mutations, fragmentations de la diversité des cultures numériques*, Hermès-Lavoisier.
- MANOVICH, Lev (2002). *The Language of New Media*. Massachussets : MIT Press.
- MC CARTY, Willard (2005). *Humanities Computing*. Palgrace Macmillan.
- MORETTI, Franco (2000). « Conjectures on Wordl Literature ». *New Left Review*, n°1, London, pp. 54-68.
- (2005). *Graphs, Maps, Trees : Abstract Models for Literary History*. London : Verso.
- (2013). *Distant Reading*. London : Verso.
- SCHREIBMAN, Susan et Siemens, Ray (ed.) (2008). *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell.

- WARWICK, Claire (2012). « Institutional models for digital humanities ». TERRAS, Melissa, WARWICK, Claire et NYHAN, Julianne (éds.). *Digital Humanities in Practice*. London : Facet Publishing, pp. 193-215.
- VUILLEMIN, Alain (éd.) (1992). *Les banques de données littéraires comparatistes et francophones*. Limoges : Pulmin.

7. Anthologies et dictionnaires

- ARON, Paul (éd.) (1997). *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Bruxelles : Complexe.
- BERG, Christian et HALEN, Pierre (éds.) (2000). *Littératures belges de langue française (1830-2000)*. Bruxelles : Le Cri.
- BRUNEL, Pierre (éd.) (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Rocher.
- CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André et WALTER, Philippe (éds.) (2005). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Editions Imago.
- CHEVALIER, Jean (1985). *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont.
- FRICKX, Robert et TROUSSON, Raymond (1989). *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, 3 volumes, Paris : Gemloux.
- JAGO-ANTOINE, Véronique et ROBAYE, Hugues (2008). *La Belgique en toutes lettres*. Bruxelles : Luc Pire.
- JULIEN, Claudia (2003). *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française. Figures, thèmes, symboles, auteurs*, Paris : Vuibert.
- TSHITUNGU KONGOLO, Antoine et QUAGHEBEUR, Marc (2002). *Au pays du fleuve et des Grands lacs. Chocs et rencontres des cultures de 1885 à nos jours*. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature, Éditions Luc Pire.

